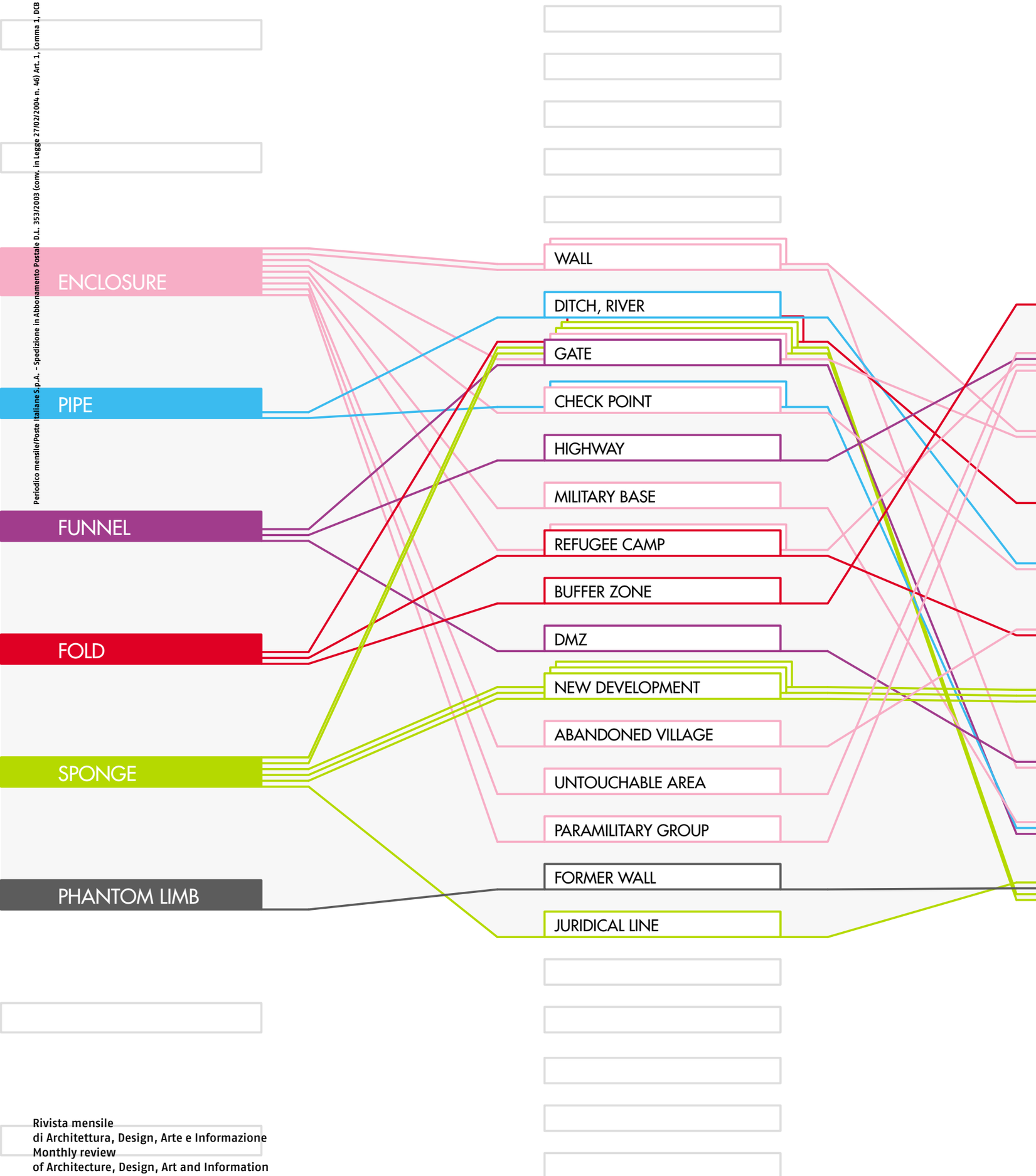
domus 872

Frontiere, aree-cuscinetto, muri, sistemi di controllo, zone pro
Borders, buffer zones, walls, control systems, protected areas: You

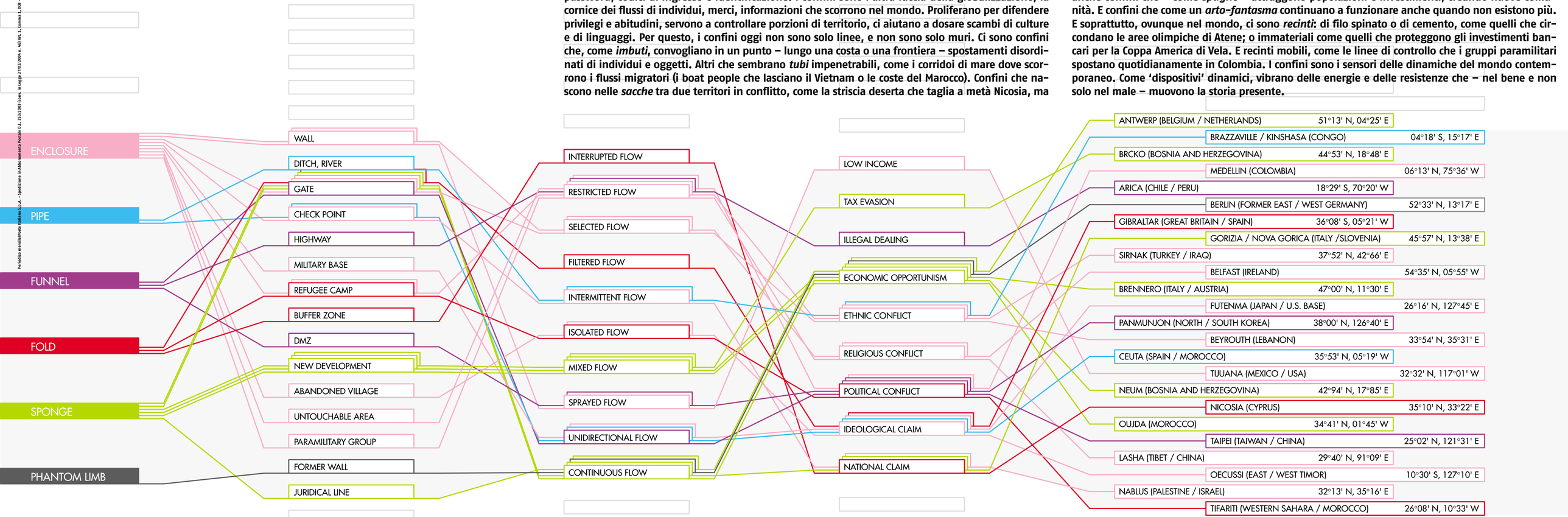
Periodico mensile/Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in Abbonamento Postale D.L. 353/2003 (conv. in Legge 27/02/2004 n. 46) Art. 1, Comma 1, DCB - Milano



Rivista mensile
di Architettura, Design, Arte e Informazione
Monthly review
of Architecture, Design, Art and Information
Luglio Agosto/July August 2004
€ 8.50 Italy only - www.domusweb.it

domus 872

Frontiere, aree-cuscinetto, muri, sistemi di controllo, zone protette: è sufficiente uscire di casa o guardare un telegiornale per accorgersi che lo spazio che ci circonda è increspato ovunque da confini. Che la nostra vita è scandita da un alternarsi di badge, password, codici di ingresso e identificazione. I confini sono l'altra faccia della globalizzazione, la cornice dei flussi di individui, merci, informazioni che scorrono nel mondo. Proliferano per difendere privilegi e abitudini, servono a controllare porzioni di territorio, ci aiutano a dosare scambi di culture e di linguaggi. Per questo, i confini oggi non sono solo linee, e non sono solo muri. Ci sono confini che, come *imbuti*, convogliano in un punto – lungo una costa o una frontiera – spostamenti disordinati di individui e oggetti. Altri che sembrano *tubi* impenetrabili, come i corridoi di mare dove scorrono i flussi migratori (i boat people che lasciano il Vietnam o le coste del Marocco). Confini che nascono nelle *sacche* tra due territori in conflitto, come la striscia deserta che taglia a metà Nicosia, ma anche confini che – come *spugne* – attraggono popolazioni e investimenti, creando nuove comunità. E confini che come un *arto-fantasma* continuano a funzionare anche quando non esistono più. E soprattutto, ovunque nel mondo, ci sono *recinti*: di filo spinato o di cemento, come quelli che circondano le aree olimpiche di Atene; o immateriali come quelli che proteggono gli investimenti bancari per la Coppa America di Vela. E recinti mobili, come le linee di controllo che i gruppi paramilitari spostano quotidianamente in Colombia. I confini sono i sensori delle dinamiche del mondo contemporaneo. Come 'dispositivi' dinamici, vibrano delle energie e delle resistenze che – nel bene e non solo nel male – muovono la storia presente.

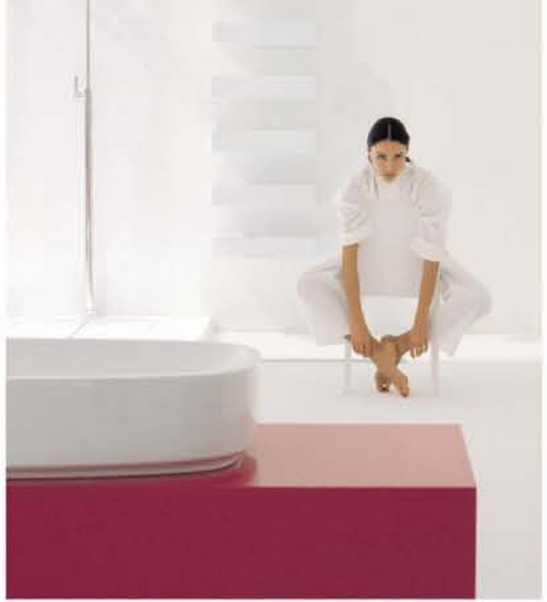


These boundaries are another face of globalisation, framing the world's flow of individuals, goods and information. They proliferate to defend privileges and customs; they are used to control territories and to regulate cultural and language exchanges.
For this reason, boundaries today are not merely lines or walls. Some boundaries are like *funnels* that channel disorderly flows of individuals and objects to a place – along a coast or border. Others seem to be impenetrable *pipes*, such as the sea corridors travelled by migratory flows like the boatpeople fleeing Vietnam or the Moroccan coasts. There are boundaries that emerge between the *folds* of two territories in conflict, such as the strip of desert cutting through the middle of Nicosia; but also boundaries that, like *sponges*, attract populations and investment to create new communities. Like *phantom limbs*, other boundaries continue to function even when they no longer exist.
But above all, everywhere in the world, there are *enclosures*: made of barbed wire or concrete, such as those surrounding the Olympic zones in Athens. They can also be immaterial, like those protecting the America's Cup bank investments, or mobile like the lines of control which paramilitary groups in Colombia redefine on a daily basis.
Boundaries are the sensors of contemporary world dynamics. Like dynamic 'devices,' they vibrate with the energies and resistance that drive current history for the better and not just for the worse.

Periodico mensile/Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in Abbonamento Postale D.L. 353/2003 (conv. in Legge 27/02/2004 n. 46) Art. 1, Comma 1, DCB - Milano

Rivista mensile
di Architettura, Design, Arte e Informazione
Monthly review
of Architecture, Design, Art and Information
Luglio Agosto/July August 2004
€ 8.50 Italy only - www.domusweb.it

97/04
THE ULTIMATE
FLAMINIA.
WORK IN
PROGRESS
COLLECTION



DESIGN
GIULIO CAPPELLINI
LUDOVICA E ROBERTO
PALOMBA JEREMY
KING E RICCARDO
ROSELLI

FOTO
MAURIZIO MARCATO

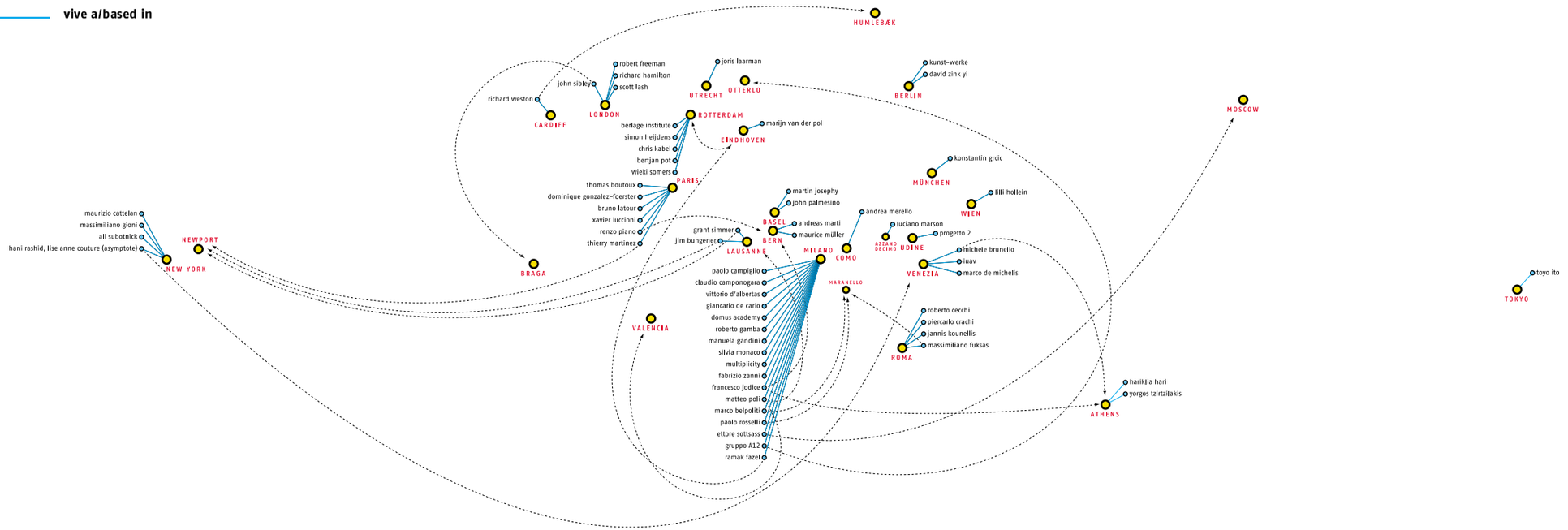
STEP
THE BIG
ONE

CERAMICA FLAMINIA SPA TEL. +39 0761 542030 FAX +39 0761 540099 WWW.CERAMICAFLAMINIA.IT

Diagramma di produzione Production diagram *

* liberamente tratto da/freely drawn from multiplicity, *USE – Uncertain states of Europe*, milano 2003

individui/individuals
luoghi/places
spostamenti/movements
vive a/based in



marco belpoliti: saggista/essayist
berlage institute: scuola di specializzazione/postgraduate school
homas boutoux: critico d'arte/art critic
michele brunello: studente di architettura/student of architecture
jim bungener: ingegnere/engineer
paolo campiglio: critico d'arte/art critic
claudio camponogara: architetto/architect
maurizio cattelan: artista/artist
roberto cecchi: direttore del/director of ministero per i beni e le attività culturali
piercarlo crachi: docente di disegno industriale/professor of industrial design
vittorio d'albertas: sail designer
giancarlo de carlo: architetto/architect
marco de michelis: critico/critic
domus academy: scuola di specializzazione/postgraduate school

ramak fazel: fotografo/photographer
robert freeman: fotografo/photographer
massimiliano fuksas: architetto/architect
roberto gamba: architetto/architect
manuela gandini: critico d'arte/art critic
massimiliano gioni: artista/artist
dominique gonzalez-foerster: artista/artist
konstantin grcic: designer
gruppo a12: architetti/architects
richard hamilton: artista/artist
hariklia hari: architetto/architect
simon heijdens: designer
lilli hollein: critico di architettura/architecture critic
toyo ito: architetto/architect
francesco jodice: fotografo/photographer
martin josephy: architetto/architect
chris kabel: designer
jannis kounellis: artista/artist
iuav: università/university

kunst-werke, berlin: istituto per l'arte contemporanea/institute for contemporary art
joris laarman: designer
scott lash: sociologo/sociologist
bruno latour: filosofo/philosopher
xavier luccioni: docente di architettura/professor of architecture
luciano marson: designer e imprenditore/designer and entrepreuner
andreas marti: direttore del/director of zentrum paul klee
thierry martinez: fotografo/photographer
andrea merello: ingegnere/engineer
silvia monaco: architetto/architect
maurice müller: ortopedico/orthopaedist
multiplicity: agenzia di ricerca/research agency
john palmesino: architetto/architect
renzo piano: architetto/architect
matteo poli: architetto/architect
bert-jan pot: designer

progetto 2: allestitore/organizer
hani rashid, lise anne couture (asymptote): architetti/architects
paolo rosselli: fotografo/photographer
john sibley/action images/grazia neri: fotografo/photographer
grant simmer: team manager
wieki somers: designer
ettore sottsass: architetto e fotografo/architect and photographer
ali subotnick: artista/artist
yorgos tzirtzilakis: architetto e curatore indipendente/architect and indipendent curator
marijn van der pol: designer
richard weston: docente di architettura/professor of architecture
fabrizio zanni: architetto/architect
david zink yi: artista/artist

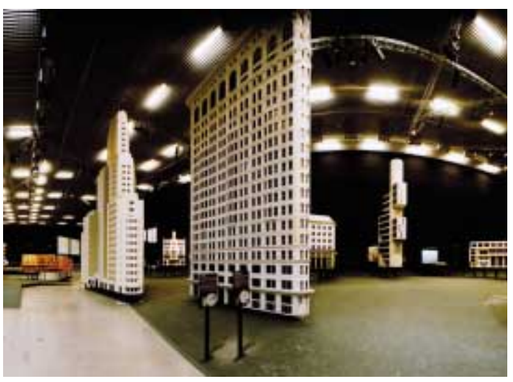
Copertina/Cover:
La matrice sui confini, tratta dalla ricerca "Border Device[s]", è un progetto di/The matrix of borders, drawn from the research "Border Device[s]", is a project by multiplicity (Marco Gentile, Maki Gherzi, Matteo Ghidoni, Sandi Hilal, Isabella Inti, Anniina Koivu, Alessandro Petti, Salvatore Porcaro, Cecilia Pirovano, Francesca Recchia, Eduardo Staszowski, Kasia Teodorczuk) con/with Berlage Institute Rotterdam – Second Term Studio 2003 (Veronica Acros Lagos, Sannah Belzer, Noah Haim, Yuki Hashiba, Constanze Hirt, Kiwoong Ko, Jung-Jae Lee, Hui-Hsin Liao, Olga Skaba, Monica Villate); Domus Academy Milano – Class of Urban Management and City Design 2003 (Ivana Katuric, Selim Salah, Robby Surya); IUAV Venezia – Laboratorio di Progettazione Urbanistica 2003; Kunst-Werke, Berlin.
A cura di/Edited by Matteo Ghidoni

10 punti in favore dell'angolo
(dalla presentazione della mostra "Ciudades, Esquinas", Forum 2004, Barcellona)

1 L'angolo è la geometria elementare della civiltà urbana. È al tempo stesso intersezione e vertice. Sono gli angoli costruiti che materializzano adesioni e contrasti tra edifici e persone, tra attività e movimenti.
2 Gli angoli sono le forme visibili che l'architettura conferisce a questa rete di intersezioni: un esercizio difficile e meritevole che rappresenta la complessità e la ricchezza del progetto urbano. Senza una buona architettura non ci può essere una buona città.
3 Coincidenza e differenza sono i concetti che definiscono l'angolo. Allo stesso tempo, definiscono la città più dell'idea di ordine, di unità o di regolarità.
4 Il moltiplicarsi degli angoli forma le città, che sono reti intricate di angoli: uno spazio articolato per facilitare l'interazione tra persone e attività.
5 In un ambito globale, le grandi metropoli del mondo urbanizzato diventano, a loro volta, i vertici delle reti del trasporto, delle migrazioni, dei commerci. Sono gli angoli del mondo.
6 La civiltà urbana – diversità culturale – non dipende da fenomeni di concentrazione o di dispersione. Dipende dalla densità degli angoli.
7 Stazioni, parcheggi, grandi strutture attrezzate, terminali, nodi di intercambio possono diventare gli angoli del territorio contemporaneo. Nuovi angoli a favore della diversità paesaggistica dello spazio urbano, per eliminare i ghetti sociali, a favore di un ruolo da protagonista del trasporto pubblico.
8 Contro i progetti che trascurano il territorio come il migliore patrimonio per la socializzazione: presenza integratrice di angoli. Contro l'utopia neoconservatrice, che propone un disegno urbano fatto da grandi icone, sistemi astratti e progetti ottusi di immagini. E che ignora il contatto fisico tra le persone e le pietre: angoli, per favore, angoli!
9 Contro la proliferazione dei parchi tematici, contro le urbanizzazioni selettive, contro i quartieri dormitorio e quelli per uffici, contro i sobborghi infiniti: le virtù dell'intersezione, insieme a quelle della promiscuità, come obiettivi di un certo tipo di progetto urbano.
10 Per l'urbanistica dell'ambiguità, della sorpresa e della mescolanza: ancora ed ancora angoli.

10 points in favour of the corner
(taken from the 'Ciudades, Esquinas' exhibition presentation, Forum 2004, Barcelona)

1 The angle is the elementary geometry of urbanity. It is both intersection and vertex. Built corners are what materialises concordances and contrasts between buildings and people, activities and movements.
2 Corners are the visible forms that architecture bestows on this network of intersections: an exercise in difficulty and merit that represents the full complexity and richness of urbanity. Good cities cannot exist without good architecture.
3 Coincidence and difference are the ideas that define the corner. They are what defines the city, far more than the concepts of order, unit or regularity.
4 The multiplication of corners is what shapes cities. The city is a network of corners: a space that is articulated to facilitate interactions between people and activities.
5 On a global scale, the great metropolises of the urbanised world are the corners of transport, migration and business. They are the corners of the world.
6 Urbanity – cultural diversity – is not a question of concentration or dispersal. It is a question of interdependence. A question of density of corners.
7 Stations, car parks, large-scale infrastructure, terminals and transport interchanges and flyovers can be the corners of the modern territory. These are the new corners for urban landscape diversity, for the closure of social ghettoes, for the the primacy of public transport.
8 No more projects that forget that land is the greatest asset of sociability: the integrating presence of corners. No more neoconservative utopias that propose urbanism involving great icons, abstract systems, closed image designs and ignore the direct material contact between people and stones: corners, please, corners!
9 No more proliferation of theme parks, no more exclusive housing estates, no more dormitory suburbs and office suburbs, no more infinite sprawl: instead, the virtues of the intersection, promiscuity even, as the objective of every urban project.
10 For an urbanism of ambiguity, surprise and mixture: more and more corners.



Città – Angoli Cities – Corners
Fino a/Until 26.9.2004

Curatore/Curator:
Manuel de Solà-Morales
Assistenti/Adjunct curators:
Eileen Liebman, Jorge Perea
Progetto dell'allestimento/Set design:
BOPBAA
Grafica/Graphics:
Enric Satue
Comitato scientifico/Scientific board:
Jean-Louis Cohen, Charles Correa, Hans Ibelings, Felipe Leal, Joseph Rykwert, Richard Sennett, Mirko Zardini
Direzione/Direction Forum 2004:
Imma Mora
Coordinazione/Coordination Forum 2004:
Liliana Antoniucci

Photo Mario Gabriele

Eimu 2004
Mobili per ufficio Álvaro Siza

UNIFOR
via Isonzo, 1 22070 Turate (Como) Italy
tel. +39 02 967 191 fax +39 02 9675 0659 - 02 9675 0399
www.unifor.it e-mail: unifor@unifor.it

UNIFOR

Le vostre e-mail non sono mai state così veloci.

VIDEOFONINO MOTOROLA A925 CON TECNOLOGIA 3G UMTS

Fino a 384 Kbit al secondo: la velocità e la potenza dell'UMTS di 3 per inviare e ricevere e-mail, anche con allegati MS Word e MS Excel. Internet browser, grande display grafica touch screen a 65k colori con riconoscimento della scrittura, video recording, assisted GPS integrato. E in più, tutti i vantaggi della Videocomunicazione.

L'immagine riprodotta sul display ha il solo scopo di illustrare le funzionalità del prodotto.

In esclusiva con 3

MOTOROLA

[DecorGem®]

glass sensation

OmniDecor®

Omnidecor Spa – via del lavoro, 1 – 22036 Erba (co) Italia
tel. +39 031 633701 – fax +39 031 610331 – info@omnidecor.net – www.omnidecor.net

Fantoni Spa
33010 Osoppo / Ud / Italy
T. +39 0432 976346
F. +39 0432 976546
e-mail: info@fantoni.it
www.fantoni.it

photo: Alessandro Paderni **designwork**

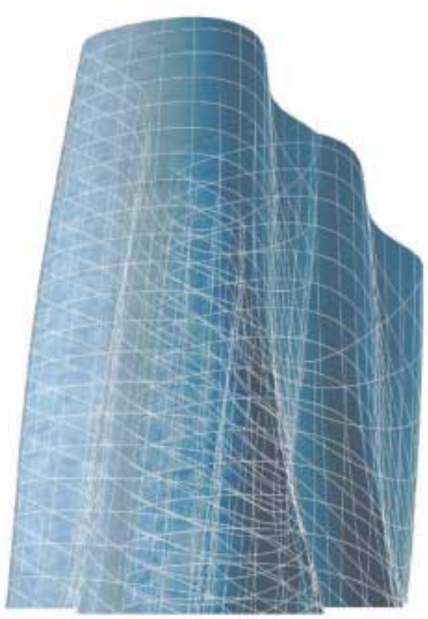
XL system

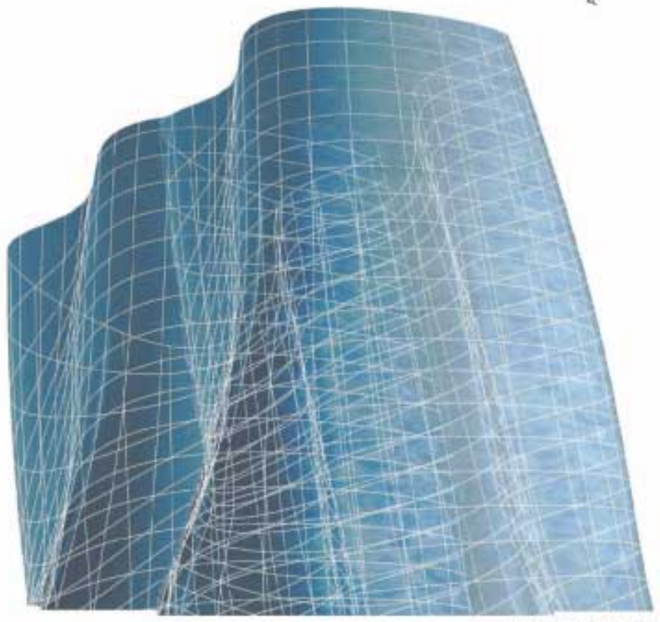
Operatività extra. Versatilità, modularità, personalizzazione funzionale e cromatica. Extra Long è il nuovo programma operativo che estende il concetto di "total design" Fantoni ai più diversi scenari di lavoro. Dai call-center, ai tavoli accostabili, alle scrivanie autonome, con sette diverse finiture e una gamma completa di accessori, divisori e complementi d'arredo.

Extralong Collection, design: Mario Broggi, Michael Burckhardt architetti

fantoni

ARMANDO TESTA





Hani Rashid for Cersaie 2004

Hani Rashid

SALONE INTERNAZIONALE
DELLA CERAMICA PER EDILIZIA E DELL'ARREDOBAGNO

CERSAIE

BOLOGNA ▪ ITALY

28 SETTEMBRE/3 OTTOBRE 2004

www.cersaie.it

SETTORI ESPOSITIVI

PIASTRELLE DI CERAMICA • APPARECCHIATURE IGIENICO-SANITARIE • ARREDAMENTI PER AMBIENTE BAGNO • ARREDOCERAMICA E CAMINETTI • ATTREZZATURE E MATERIALI PER LA POSA E L'ESPOSIZIONE DI PRODOTTI CERAMICI • MATERIE PRIME, SEMILAVORATI, ATTREZZATURE PER PRODOTTI CERAMICI

Organizzato da **EDI.CER. spa** Promosso da **ASSOPIASTRELLE** In collaborazione con BolognaFiere

Segreteria Operativa: PROMOS srl - P.O.Box 103 - 40050 CENTERGROSS BOLOGNA - Tel. 051.6646000 - Fax 051.862514
Ufficio Stampa: EDI.CER. spa - Viale Monte Santo 40 - 41049 SASSUOLO MODENA - Tel. 0536.818111 - Fax 0536.807935

LOWE PIRELLA

Nuova Techna Pro 90.
Più capacità in larghezza, più capacità in altezza.

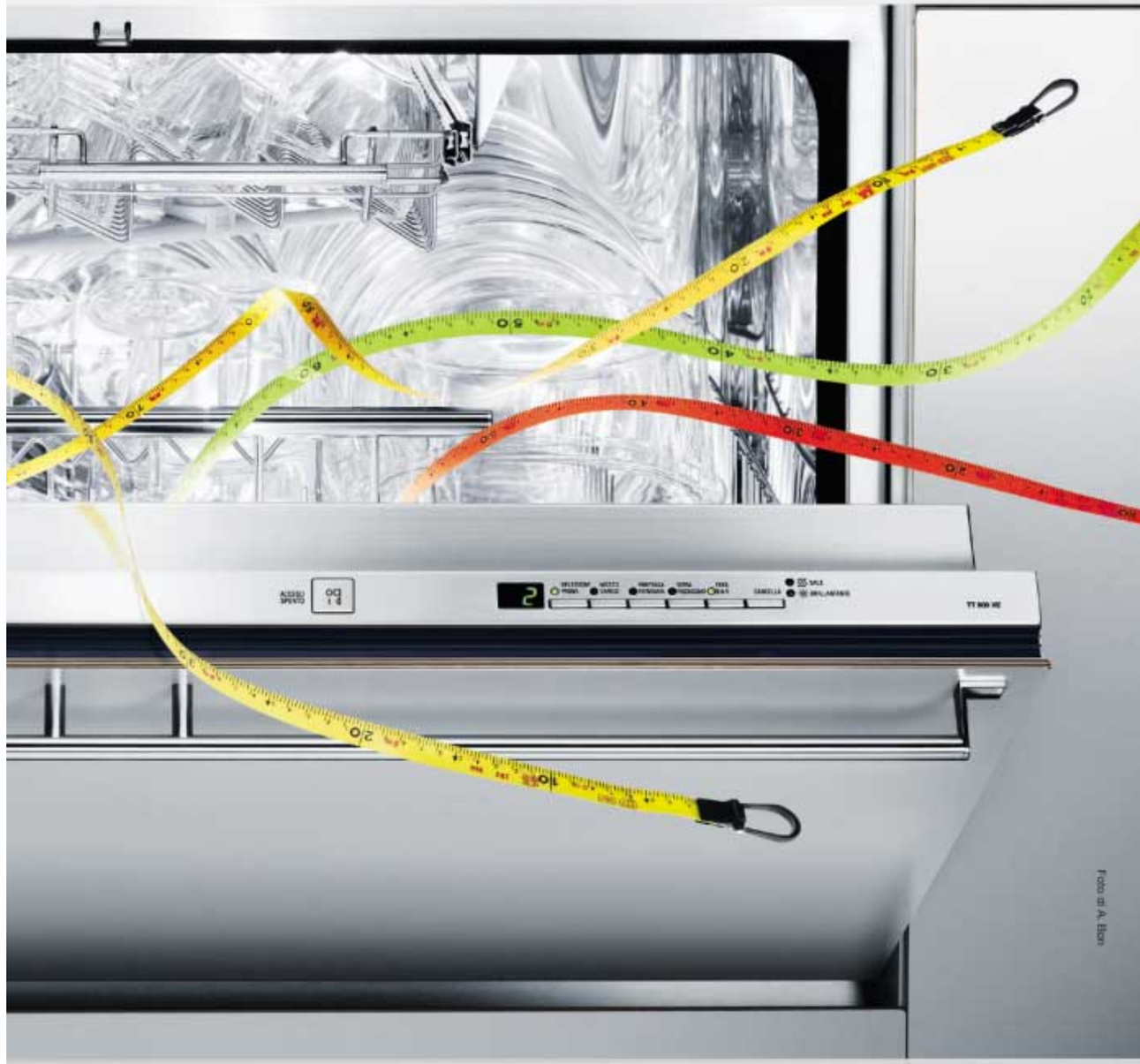


Foto di A. Ebon

REX

Electrolux

FATTI PER ESSERE IL N.1

Techna PRO 90 rivoluziona la struttura della lavastoviglie, offrendo una capacità di carico e un'efficacia di lavaggio da macchina professionale. Con le sue dimensioni di 90 cm di larghezza per 70 di altezza, Techna PRO 90 offre possibilità di carico orizzontale e verticale assolutamente impensabili per una lavastoviglie tradizionale, come lo stivaggio di grandi vassoi di portata o pentole professionali. **www.rexbuilt-in.it**

DA
Domus Academy

INTERIOR DESIGN INSTITUTE

designing the exhibition 2004

l'exhibition design in musei, mostre, fiere
exhibition design in museums, exhibitions and fairs

seminario di progetto con/*workshop with* Pier Federico Caliari
27 settembre/*September* - 8 ottobre/*October* 2004

Domus Academy e Interior Design Institute presentano la sesta edizione del corso Designing the Exhibition (27 settembre/8 ottobre 2004). Rivolto ad architetti, designer, studenti delle facoltà e delle scuole di Architettura, Design, Conservazione dei Beni Culturali e delle facoltà umanistiche, e a tutti coloro che siano interessati a esplorare il tema proposto, il corso offre una panoramica completa dello stato dell'arte e delle nuove tendenze e strategie del progetto dell'allestimento in campo museale e culturale attraverso la partecipazione e la testimonianza di progettisti, operatori culturali, specialisti e tecnici del settore. Il programma prevede un ciclo di lezioni e la partecipazione a un seminario di progetto condotto da Pier Federico Caliari.

Domus Academy and Interior Design Institute present the sixth edition of Designing the Exhibition (September 27/October 8, 2004). The course is conducted for architects, designers, for students of architecture, design, cultural assets preservation and arts as well as for anyone interested in exploring the topic. With the participation and testimony of designers, professionals of the cultural sector, specialists and technicians in the industry, the course will provide a complete overview of the state of the art and new design tendencies and strategies used in fitting out museums and cultural facilities. The course features a series of lessons and the participation to a workshop conducted by Pier Federico Caliari.

info:
infoshortcourses@domusacademy.it
www.domusacademy.it

we are moving
da settembre 2004
from September 2004
via Watt 27
20143 Milano
Italia

Domus Academy via Savona 97 20144 Milano Italia Tel. +39 024241 4001 Fax +39 024222525 info@domusacademy.it www.domusacademy.it
Gruppo Telecom Italia - Direzione e Coordinamento di Telecom Italia S.p.A.
IDI-Interior Design Institute via Mazzini 10 20123 Milano Italia Tel: +39 0286463289 Fax:+39 0286461353 infoidi@ateneo-idi.it www.ateneo-idi.it

Nuovi forni classe A con apertura a libro.
Più praticità, meno consumi.

LOWE PIRELLA

Foto di A. Bon

REX
Electrolux
FATTI PER ESSERE IL N.1

I nuovi forni classe A di Rex Electrolux sono dotati di uno speciale sistema per il recupero dei vapori di cottura, che permette loro di cucinare in ambiente costantemente umido. Cucinano meglio, a temperature più basse, in minor tempo e con bassissimi consumi. Sono disponibili nelle versioni con apertura a libro (ideale per l'installazione in colonna) o con apertura tradizionale. **www.rexbuilt-in.it**

torino 2006

Sponsor Ufficiale

Fiat Idea

Tante vite, tutte *tue*.

*2 anni di garanzia contrattuale + 3 anni o 120.000 km di garanzia aggiuntiva Fiat per te a partire dalla scadenza della garanzia contrattuale. E nel caso vendessi l'auto prima di cinque anni o della percorrenza di 120.000 km, puoi ottenere uno sconto fino al 5% del prezzo sull'acquisto di un altro veicolo Fiat. A termini e le condizioni della Garanzia Fiat per te sono contenuti nel contratto disponibile presso la Concessionaria Fiat. Consumi da 5,1 a 8,1 l/100 km (ciclo combinato). Emissioni CO2 da 135 a 197 g/km. **www.fiatidea.it**

Multijet
La rivoluzione del diesel

Nuova Fiat Idea, la monovolume compatta con sedili modulabili in 32 posizioni, 25 vani portaoggetti, interni ergonomici, cambio in plancia, ABS con EBD e tre motorizzazioni: diesel Multijet 1.3 16v da 70 CV e 1.9 da 100 CV, 1.4 benzina 16v da 95 CV.

FIAT

Fiat per te **5 anni di garanzia*** o 120.000 km di assistenza stradale. Nel caso vendessi l'auto prima dei 5 anni, puoi ottenere uno sconto fino al 5% del prezzo sull'acquisto di un altro veicolo.

• indicates domestic distributors

Argentina
• Libreria Tecnica C.P. 67
Florida 683 Local 18
1375 BUENOS AIRES
Tel. 01-3146303 Fax 01-3147135

Australia
• Europress Distributors Pty Ltd
119 McEvoy Street Unit 3
2015 ALEXANDRIA NSW
Tel. 02-6984922 Fax 02-6987675
Gordon & Gotch
Huntingdale Road 25/37
3125 BURWOOD VIC
Tel. 03-98058650
Fax 03-98888561
Perimeter
190 Bourke Street
3000 MELBOURNE VIC
Tel. 03-96633999
Fax 03-96636506
Magazine Subscription Agency
26 Hotham Street
3011 SEDDON VIC
Tel.03-96896401
Fax. 03-93627684
ISA Australia
P.O. Box 709
4066 TOOWONG QLD
Tel. 07-33717500
Fax 07-33715566

Austria
• Morawa & Co. KG.
Wollzeile 11
WIEN 1
Tel. 01-51562 Fax 01-5125778
Jos A. Kienreich
Sackstraße 6
8011 GRAZ
Tel. 0316-826441
Georg Prachner KG
Kärntnerstraße 30
1015 WIEN
Tel. 01-5128549 Fax 01-5120158
Minerva
Sachsenplatz 4/6
1201 WIEN
Tel. 01-3302433 Fax 01-3302439

Belgium
• AMP
1, Rue de la Petite Ile
1070 BRUXELLES
Tel. 02-5251411 Fax 02-5234863
S.P.R.L. Studio Spazi Abitati
55, Avenue de la Constitution
1083 BRUXELLES
Tel. 02-4255004 Fax 02-4253022

Brazil
• Distribuidora Leonardo da Vinci Ltda
Av. Ibijau 204
04524 SAO PAULO
Tel. 011-53161992
Fax 011-55610111
Informational
P.O. Box 9505
90441-970 PORTO ALEGRE RS
Tel. 051-3344524 Fax 3344639
Santoro Editora
Rua 7 de Setembro 63 Sala 202
20050-005 RIO DE JANEIRO RJ
Tel. 021-2523909
Fax 021-2527078

Canada
*Speedimpex Canada Inc
Unit 6
1060 Martingrove Road
Toronto ONT M9W 4W4
Tel. 0416 7417555
Fax 0416 7414634
Periodica
C.P. 444
OUTREMONT QUE H2V 4N3
Tel. 514-2745468
Fax 514-2740201

Chile
• Libro's Soc. Ltda
Clasificador 115 Correo Central
SANTIAGO
Tel. 02-2357337
Fax 02-2352859

Colombia
• Peinternational
Maria Costanza Carnajal
Calle 90 18-31
SANTA FE' DE BOGOTA'
Tel. 01-6160529 Fax 01-6166864
Luis Antonio Puin Alvarez
Avenida 25 C # 3 35/37
BOGOTA'
Tel. 01-3426401

C.S.I.
Mezhdunarodnaya Kniga
39 Bolshaya Yakimanka Street
117049 MOSCOW
Tel./Fax 095-2384634

Czech Republic
• Mediaprint & Kapa
Pressegrosso s.r.o.
Na Jarove 2
130 00 PRAHA 3
Tel. 02-6840347 Fax 02-6840510
Linea Ubok
Na Prikope 37
11349 PRAHA 1
Tel. 02-72080322
Fax 02-72180315

Cyprus
• Hellenic Distribution Agency Ltd
Chr. Sozou 2F - P.O. Box 4508
NICOSIA
Tel. 02-444488
Fax 02-473662

Denmark
• Dansk Bladdistribution A/S
Ved Amagerbanen 9
2300 COPENHAGEN S
Tel. 31543444 Fax 31546064
Arnold Busck
Kobmagergade 29
1140 COPENHAGEN K
Tel. 33122453 Fax 33930434
Rhodos
Strangate 36
1401 COPENHAGEN K
Tel. 31543060 Fax 32962245

Ecuador
• DIB Internacional
Av. Republica 700 y Eloy Alfaro
Ed.Maria Victoria 4 piso Of. 4-07
QUITO
Tel. 02-500718 Fax 02-225669

Finland
• Akateeminen Kirjakauppa
Stockmann/Akateeminen Kirjakauppa
P.O. Box 23
00371 HELSINKI
Tel. 09-1214330 Fax 09-1214241
Lehtimarket Oy
Nokiantie 2-4 P.O. Box 16
00511 HELSINKI
Tel. 0-716022 Fax 0-7533468
Suomalainen Kirjakauppa
P.O. Box 2
01641 VANTAA
Tel. 09-8527880
Fax 09-8527990

France
• Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne NMPP
52, Rue Jacques Hillairet
75612 PARIS
Tel. 01-49287042
Fax 01-49287622
RoweCom France
Rue de la Prairie
Villebon-sur-Yvette
91871 PALAISEAU CEDEX
Tel. 01-69104700
Fax 01-64548326
Documentec
58, Boulevard des Batignolles
75017 PARIS
Tel. 01-43871422
Fax 01-42939262

Germany
• W.E. Saarbach GmbH
Hans Böckler Straße 19
50354 HÜRT HERMÜLHEIM
Tel. 02233-79960
Fax 02233-799688
Mayer'sche Buchhandlung
Matthiashofstraße 28-30
52064 AACHEN
Tel. 0241-4777470
Fax 0241-4777479
Lange & Springer
Otto-Suhr-Allee 26/28
10585 BERLIN
Tel. 030-340050 Fax 030-3420611
Wasmuth GmbH
Pfalzburger Straße 43/44
10717 BERLIN
Tel. 030-8630990
Fax 030-86309999
Bonner Presse Vertrieb
Limpericher Straße 10
53225 BONN
Tel. 0228-400040
Fax 0228-4000444
Graff Buchhandlung GmbH
Sack 15
38100 BRAUNSCHWEIG
Tel. 0531-480890 Fax 0531-46531
Walther König GmbH
Heinrich-Heine-Allee 15
40213 DÜSSELDORF
Tel. 0211-136210
Fax 0211-134746
Sautter & Lackmann
Admiralitätstraße 71/72
20459 HAMBURG
Tel. 040-373196 Fax 040-365479
Mode... Information
Heinz Kramer GmbH
Pilgerstraße 20
51491 KÖLN OVERATH
Tel. 02206-60070
Fax 02206-600717
L. Werner Buchhandlung
Theatinerstraße 44 II
80333 MÜNCHEN
Tel. 089-226979 Fax 089-2289167
Karl Krämer
Rotebühlstraße 40
70178 STUTTGART
Tel. 0711-669930
Fax 0711-628955
Konrad Wittwer GmbH
Postfach 10 53 43
70173 STUTTGART
Tel. 0711-25070
Fax 0711-2507350
Otto Harrassowitz
Taunusstraße 5
65183 WIESBADEN
Tel. 0611-5300 Fax 0611-530560

Great Britain
• USM Distribution Ltd
86 Newman Street
LONDON W1P 3LD
Tel. 020-73968000
Fax 020-73968002
RoweCom UK
Cannon House Park Farm Road
FOLKESTONE CT19 5EE
Tel. 0303-850101
Fax 0303-850440
DLI Subscription Agency
122 Richmond Road
LONDON SW15 6PA
Tel. 020-89461616
Fax 020-89459961
Motor Books
33 St Martins Court
LONDON WC2N 4AL
Tel. 020-78361376
Fax 020-74972539
R.D. Franks Ltd
Kent House
Market Place Oxford Circus
LONDON W1N 8EJ
Tel. 020-76361244
Fax 020-74364904
Blackwell's Periodicals
P.O. Box 40
Hythe Bridge Street
OXFORD OX1 2EU
Tel. 01865-792792
Fax 01865-791438

Greece
• Hellenic Distribution Agency Ltd
1 Digeni Street
17456 ALIMOS
Tel. 01-9955383 Fax 01-9936043
G.C. Eleftheroudakis SA
17 Panepistimioy Street
10564 ATHENS
Tel. 01-3314180 Fax 01-3239821
Papasotiriou SA
35 Stournara Street
10682 ATHENS
Tel. 01-3302980
Fax 01-3848254
Studio Bookshop
32 Tsakalof Street Kolonaki
10673 ATHENS
Tel. 01-3622602 Fax 01-3609447

Holland
• Betapress BV
Burg. Krollaan 14
5126 PT GILZE
Tel. 0161-457800
Fax 0161-452771
Bruil Tijdschriften
Keppelseweg 44
7009 AA DOETINCHEM
Tel. 0314-327499
Fax 0314-383205
Kooyker Booksellers
Korevaarstraat 8-B
2311 JC LEIDEN
Tel. 071-160560 Fax 071-144439
Swets Subscription Service
P.O. Box 830
2160 SZ LISSE
Tel. 0252-435111
Fax 0252-415888
Bruil & Van de Staaij
Postbus 75
7940 AB MEPPEL
Tel. 0522-261303
Fax 0522-257827

Hong Kong
Apollo Book
27-33 Kimberly Road
2nd Floor Flat A
Wing Lee Bldg KOWLOON
Tel. 03-678482 Fax 03-695282

Hungary
Librotrade Kft
P.O. Box 126
1656 BUDAPEST
Tel. 01-2561672 Fax 01-2568727

India
Globe Publications Pvt Ltd
B 13 3rd Floor A Block
Shopping Complex
Naraina Vihar Ring Road
NEW DELHI 110 028
Tel. 011-5460211
Fax 011-5752535

Iran
Jafa Co Ltd
P.O. Box 19395
4165 TEHRAN
Fax 6406441

Israel
• Literary Transactions Ltd
c/o Steimatzky Ltd
11 Rehov Hakishon
51114 BNEI BRAK
Tel. 03-5794579 Fax 03-5794567
Teldan
7 Derech Hashalom
67892 TEL AVIV
Tel. 03-6950073
Fax 03-6956359

Japan
• Yohan
14-9 Okubo 3 Chome
Shinjuku-Ku
TOKYO 160
Tel. 03-32080181
Fax 03-32090288
Segawa Books
2-59 Yamazoe-Cho
Chikusa-Ku
NAGOYA
Fax 052-7836721
AD Shoseki Boeki
C.P.O. Box 1814
OSAKA 530-91
Tel. 06-4403809 Fax 06-4403059
Asahiya Shoten Ltd
C.P.O. Box 398
OSAKA 530-91
Tel. 06-63727251
Fax. 06-63755656
Bookman's Co. Ltd.
1-18 Toyosaki 3-Chome
Oyodo-Ku OSAKA 531
Tel. 06-3714164 Fax 06-3714174
Elm & Co
18-6 Takadono 3 Chome
Asahi-Ku
OSAKA 535
Tel. 06-9522857
Hakuriyo Co Ltd
1-15-17 Shimanouchi Chuo-Ku
OSAKA 542
Tel. 06-2525258 Fax 06-2525964
Kitao Publications Trading Co Ltd
2-3-10 Nakanoshima Kita-Ku
OSAKA 530
Tel. 06-2035961 Fax 06-2221590
Kaigai Publications Co Ltd
P.O. Box 5020 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32924271
Fax 03-32924278
Kinokuniya Co Ltd
P.O. Box 55 Chitose
TOKYO 156
Tel. 03-34390124
Fax 03-34391094
Maruzen Co Ltd
P.O. Box 5050 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32758591
Fax 03-32780937
Milos Book Service
3-22-11 Hatchobori Chuo-Ku
TOKYO 104
Tel. 03-35513790
Fax 03-35513687
Pacific Books
Morikawa Bldg.
7-4 Idabashi 1 Chome
Chiyoda-Ku TOKYO 102
Tel. 03-32623962
Fax 03-32626409
Shimada & Co Inc
9-15 Minami-Aoyama 5-Chome
Kyodo Bldg. Shin Aoyama 5F
Minato-Ku
TOKYO 107
Tel. 03-34078317 Fax 03-34078340
The Tokodo Shoten
Nakauchi Bldg.
7-6 Nihonbashi 1 Chome
Chuo-Ku
TOKYO 103
Tel. 03-32721966
Fax 03-32780249
Tokyo Book Center Co Ltd
3-12-14 Sendagaya Shibuya-Ku
TOKYO 151
Tel. 03-34040601
Fax 03-34040402

Korea
• M&G&H Co
Suite 901 Pierson Bldg.
Chin Mijn Ro 2 Ka
Chongro-Ku
SEOUL 110-062
Tel. 02-7542844 Fax 02-7354028
Seoul Subscription Service Inc
Youido P.O. Box 174
SEOUL 150-601
Tel. 02-7800194 Fax 02-7843980

Lebanon
• Messageries du Moyen Orient
B.P. 11
6400 BEYROUTH
Tel. 01-447526 Fax 01-492623

Luxembourg
• Messageries Paul Kraus
11, Rue Christoph Plantin
1010 LUXEMBOURG
Tel./Fax 499888444

Malta
• Miller Distributors Ltd
Miller House
Tarxien Road Airport Way
LUQA
Tel. 664488 Fax 676799

Mexico
Agencia de Suscripciones SA de CV
Av. 16 de Septiembre 6-402
Col. Centro
06000 MEXICO DF
Tel. 004-140623 Fax 004-152411

New Zealand
• The Fashion Bookery
P.O. Box 35-621 Browns Bay
AUCKLAND 10
Tel. 09-4786326
Fax 09-4155650
Ebsco NZ Ltd
Private Bag 99914
Newmarket
AUCKLAND
Tel. 09-5248119
Fax 09-5248067

Poland
• Pol-Perfect Poland
Ul. Samarytanka 11
03588 WARSZAWA
Tel./Fax 022-6787327
Ars Polona
P.O. Box 1001
00950 WARSZAWA
Tel. 022-261201 Fax 022-266240

Portugal
• Johnsons International
News Portugal Lote 1 A
Rua Dr. José Espirito Santo
1900 LISBOA
Tel. 01-8371739 Fax 01-8370037
Livraria Feria Lda
Rua Nova do Almada 72
1200 LISBOA
Tel. 01-3424422 Fax 01-3479101

Principate of Monaco
• Presse Diffusion
Boite Postale 479
98012 MONACO CEDEX
Tel. 93101200 Fax 92052492

Romania
• S.C.IBC. Hiparion
Str. Muresului 14
3400 CLUJ NAPOCA
Tel. 064-414006 Fax 064-414521

Russia
MK-Periodica
Ul. Gilyarovskogo 39
129110 MOSCOW
Tel.095-2813322Fax 095-2813322

Singapore
• Page One The Bookshop Ltd
Blk 4 Pasir Panjang Road
0833 Alexandra Distripark
1178 SINGAPORE
Tel. 2730128 Fax 2730042

South Africa
• Mica L'Edicola Pty Ltd
64 Grant Avenue
2192 NORWOOD
Tel. 011-4839960
Fax 011-7283217
International Subscription Service
P.O. BOX 41095 Craighall
2024 JOHANNESBURG
Tel. 011-6466550
Fax 011-6465835

Spain
• Comercial Atheneum SA
Joventud 19
08830 SANT BOI DE LLOBREGAT
Tel. 093-6544061
Fax 03-6401343
Diaz de Santos SA
Calle Balmes 417-419
08022 BARCELONA
Tel. 093-2128647
Fax 093-2114991
Libreria La Pluma
Calle Sicilia 332
08025 BARCELONA
Tel. 093-4570949
Promotora de Prensa Int. SA
Ausias March 124 Local 3
08013 BARCELONA
Tel. 093-2459464
Fax 093-2654883
A.Asppan
C/Dr. Ramon Castroviejo 63 Local
28035 MADRID
Tel. 091-3733428
Fax 091-3737436
Mundi Prensa Libros SA
Castello 37
28001 MADRID
Tel. 091-4313222
Fax 091-5753998
Publicaciones de Arquitectura y Arte
General Rodrigo 1
28003 MADRID
Tel. 091-5546106
Fax 091-5532444
Xarait Libros
P. S.Francisco de Sales 32
28003 MADRID
Tel. 091-5341567
Fax 091-5350831

Sweden
• Bror Lundberg Eftr. AB
Kungstensgatan 23
P.O. Box 19063
10432 STOCKHOLM
Tel. 08-6128880
Fax 08-6122790
BTJ Tidschriftscentralen
P.O. Box 200
22100 LUND
Tel. 046-180000
Fax 046-307947
Wennergren Williams
P.O. Box 1305
17125 SOLNA
Tel. 08-7059750
Fax 08-270071

Switzerland
• Kiosk AG
Hofackerstraße 40
4132 MUTTENZ
Tel. 061-4672339
Fax 061-4672961
• Naville SA
38-42 Avenue Vibert
1227 CAROUGE-GE
Tel. 022-3080444
Fax 022-3080429
• Melisa
Via Vegezzi 4
6901 LUGANO
Tel. 091-9231341
Fax 091-9231506
Herbert Lang & Cie AG
Münzgraben 2
3000 BERN 7
Tel. 031-3188711
Fax 031-3121885
Dynapress Marketing SA
38 Avenue Vibert
1227 CAROUGE
Tel.022-3080870
Fax 022-3080859
Lamalas Fachbuchhandlung AG
Hauptstraße 84
5042 HIRSCHTHAL
Tel. 062-7391562
Fax 062-7390268
Librairie Payot
Case Postale 3212
1002 LAUSANNE
Tel. 021-3413218
Fax 021-3413235
R.L. Segalat
4, rue de la Pontaise
1018 LAUSANNE 18
Tel. 021-6483601
Fax 021-6482585
Freihofer AG
Weinbergstrasse 109
8033 ZÜRICH
Tel. 01-3634282 Fax 01-3629718
Stäheli's Bookshop Ltd
Bederstraße 77
8021 ZÜRICH
Tel. 01-2013302 Fax 01-2025552

Taiwan
• Chii Maw Enterprise Co Ltd
P.O. Box 24-710
TAIPEI
Tel. 02-7781678 Fax 02-7782907

Thailand
• Central Books Distrib. Ltd
306 Silom Road
10500 BANGKOK
Tel. 02-2355400
Fax 02- 2378321

Turkey
• Yab Yay Yayincilik Sanay Ltd
Besiktas Barbaros Bulvari 61 Kat 3 D3
BESIKTAS ISTANBUL
Tel. 0212-2583913
Fax 0212-2598863
Bilimsel Eserler Yayincilik
Siraselviler Cad. 101/2
80060 TAKSIM ISTANBUL
Tel. 0212-2434173
Fax 0212-2494787

U.S.A.
*Speedimpex Usa Inc
35-02 48th Avenue
LONG ISLAND CITY NY 11101-2421
Tel. 0718-3927477
Fax 0718-3610815
• Overseas Publishers Rep.
47 West 34th Street Rooms 625/629
NEW YORK NY 07
Tel. 0212-5643954
Fax 0212-4658938
Ebsco Subscription Services
P.O. Box 1943
BIRMINGHAM AL 35201-1943
Tel. 0205-9911234
Fax 0205-9911479
International Subscription Inc.
30 Montgomery Street 7th floor
JERSEY CITY NJ 07302
Tel. 0201-4519420
Fax 0201-4515745
Readmore Inc
22 Cortland Street
NEW YORK NY 10007
Tel. 0212-3495540
Fax 0212-2330746
Faxon Illinois Service Center
1001 W. Pines Road
OREGON IL 61061-9570
Tel. 0815-7329001 Fax 0815-7322123
Silver Visions Publishing Co
1558 Soldiers Field Road
02135 BRIGHTON MA
Tel. 0617-7872939
Fax 0617-7872670
RoweCom Westwood MA Office
15 Southwest Park
WESTWOOD MA 02090
Tel. 800-5993594
Fax 0617-3299875

Venezuela
• Edital SA
Calle Negrin Edif. Davolca
Planta Baja Apt. 50683
1050 CARACAS
Fax 02-7621648

* Only for Usa & Canada

DOMUS (USPS 7606107) is published for € 125 per year by Editoriale Domus Spa Via Gianni Mazzocchi 1/3 20089 Rozzano – Italy and distributed by Speedimpex USA Inc. Periodicals Postage Paid at Long Island City NY 11101. Postmaster: send address changes to DOMUS c/o Speedimpex USA Inc., 35-02 48th Avenue Long Island City NY 11101-2421

Ouverture secondo Scholtès.

Come antipasto, delicato flan di zucchine e carote servito aperto, per svelare la ricca crema al formaggio. Ma il vero spettacolo comincia ancora prima. Scholtès presenta il forno con doppia apertura laterale. La prima porta, in acciaio inox satinato, offre discrezione e protezione dal calore; mentre una seconda porta, in vetro trasparente, permette di controllare ogni fase della cottura con la massima visibilità e senza alcuna dispersione di calore. Il design compatto ed elegante esalta l'armonia della vostra cucina. Il meglio è servito garantisce Scholtès.

Scholtès

Il gusto e la perfezione.

100%DESIGN

23 – 26 September 2004
Earls Court 2 London UK

Exposure to excellence
Exposure to inspiration
Exposure to variety
Exposure to innovation

Over the last ten years, we've rejected over 800 companies to make 100% Design the most cutting-edge contemporary interior design event in the world.

Trade visitors can save hours of cataloguing, days of sourcing, and £15 entry fee by registering online at **www.100percentdesign.co.uk** before 16 September 2004. For further information or visitor enquiries please call the ticket hotline on tel +44 (0) 870 429 4522.

Reed Exhibitions

DOM

programma **C**

product design CDC - art director Carlo Martino - photos Studio Ciapetti

CATALANO™
www.catalano.it

Bauwelt Prize 1999 and 2003
with participants from

Australia
Austria
Belgium
Bolivia
Brazil
China
Canada
Colombia
Croatia
Czech Republic
Denmark
Finland
France
Germany
Great Britain
Greece
Ireland
Israel
Italy
Japan
Liechtenstein
Luxembourg
Mexico
Netherlands
Norway
Poland
Portugal
Russia
Slovenia
Spain
Sweden
Switzerland
Thailand
USA

Bauwelt Prize 2005

1:1

Das erste Haus.
Primo progetto.
Premier œuvre construit.
La primera casa.
Prime construction.
Moi perwoi dom.
Het eerste huis ...

The jury consists of
David Chipperfield, London
Felix Claus, Amsterdam
Hannelore Deubzer, Berlin
Yves Lion, Paris
Cornelia Müller, Berlin

Deadline for submission: Entries must be postmarked by october 31, 2004, with postage paid in full by the sender. Entries should be mailed to:

Redaktion Bauwelt
Schlüterstraße 42
D-10707 Berlin
Germany

A total of Euro 30,000 in prizes will be awarded. In each of the six competition categories, the winner will receive Euro 5,000; the jury reserves the right to alter the allocation of the prize money at their discretion.
The results of the competition will be communicated to the participants immediately following the decision. All winning entries and a selection of other projects will be published in Bauwelt 1–2/2005 and will be exhibited at the BAU 2005 exposition at the Munich Exhibition Centre from January 17–22.

Through their participation, entrants agree to abide by the conditions of the competition. Entrants likewise affirm that they are the authors of the submitted and realized works.
In addition, entrants hereby agree to allow their work to be published without monetary compensation. Entrants are responsible for obtaining permission to use materials (photographs in particular) belonging to a third party.

How did your first espresso taste? Your first Godard? Your first date? The stage fright before your first performance, alone or as part of a team? All that and much more is your first building, the first work you realize, all your own.

Eligible for participation in the competition are architects and landscape architects in Europe and overseas, working as individuals or in collaboration. Eligible for submission is the first work realized on one's own responsibility and completed after January 1, 2001. It is to be shown on a single sheet in DIN A1 format, preferably submitted as a panel. The competition category (1–6) should be indicated in the upper right hand corner, along with the name, address, and telephone number of the entrant. If necessary, an explanatory text no more than 200 words in length may be included on a separate sheet in DIN A4 format.
The languages of the competition are German and English.

Participants may use their own discretion in the design of the page; the work should be presented in a comprehensive and comprehensible fashion in both drawings and photos, and should be shown in its entirety as well as in detail. The ground plans and sections essential to an understanding of the building are expected.
Submissions will not be returned.

Supported by

BAU 2005
Munich January 17.–22.

In order to establish criteria for comparison and ensure a fair chance for all entrants, we have divided the Bauwelt Prize 2003 into six categories:

1. The Private Dwelling, including extensions, renovations, additional stories ... whether Philip Johnson for Philip Johnson or Robert Venturi for his mother. Gerrit Rietveld's first house already embodied the whole of De Stijl; for Herzog and de Meuron, it was a simple shed in ultramarine blue, for Toyo Ito a wooden skeleton clad in aluminum.

2. The Garden, including parks, squares, fountains, street spaces ... whether Sammsen's 39 garden plans for one piece of land or Francesco Venezia's stone Piazza Centrale in Casale. Aldo Rossi's design for the partisan monument in Segrete, composed of the sphere, prism, and square, anticipates his entire design repertoire. In his theoretical garden in the Parc de La Villette, Bernard Tschumi plants red Folies in a grid.

3. Interior Spaces for guests, buyers, and sellers: restaurants, bars, shops, exhibition spaces ... whether Peter Behrens for AEG or Philippe Starck for Paramount. Max Dudler made a name for himself with the Schwarzes Café near the Deutsches Architekturmuseum in Frankfurt, and David Chipperfield with the London showroom for Issey Miyake.

4. Community Buildings, including kindergartens, churches, schools, museums. The spectrum runs from Konstantin Melnikov's Rusakow Workers'Club in Moscow to Herman Hertzberger's Montessori School in Delft. Karl-Josef Schattner spent his whole life – from his first work on – building for the bishop of Eichstätt – and Daniel Libeskind made his debut with a kind of manifesto in the Jüdisches Museum in Berlin.

5. Housing and Housing Estates. Antonio Cruz and Antonio Ortis integrated their apartment building into Seville's old city. Roger Diener rediscovered the building block at Hammerstraße in Basel. Fumihiko Maki's first project, the Hillside Terrace Apartment in Tokyo of 1969, foregrounded the social aspects of cohabitation while, some twenty years later, Adolf Krischanitz's Pilotengasse housing in Vienna foregrounded an avantgarde color scheme.

6. Construction Systems and Technical Buildings, including bridges, halls, roof structures, architectures of transportation or transportable architecture ... Renzo Piano's first work was a multifunctional roof structure. Fresh out of architecture school, Meinhard von Gerkan and Volkwin Marg made their debut with the Tegel Airport, and haven't reduced the scale of their work since. Richard Horden modeled his first genuinely mobile dwelling unit on the Container and had it transported by helicopter to a peak in the Swiss Alps.

Res
Porte e sistemi Seregno (Milano) T +39 0362 238620 F +39 0362 327860 www.resitalia.it info@resitalia.it

AVE presenta

vera

l'unica placca in vero vetro
lavorato con taglio ad acqua.

(spessore vetro 4 mm)

Placca VERA VETRO
(verde acqua opaco)
con interruttori BANQUISE
designer B. Dall'Eco

Noir AX BANQUISE *Blanc*

Gli Interruttori AVE si vestono di lusso

Richiedete il catalogo VERA al numero verde

800-015072
www.ave.it
info@ave.it

AVE S.p.A. Via Mazzini, 75 - 25086 **REZZATO** (Brescia) - Italy

Vedi avvertenze

Elettricità Evoluta

ave

CITTERIO for Architecture

Ph. Sabine Schwesgart

SEALED/NP3/POINT
Design:
Franco Mirenzi, Vittorio Parigi
U.T. Citterio

CITTERIO

Citterio S.p.A
23844 Sirone (Lecco) Italia
Via Don G. Brambilla 16/18
Telefono ++39-031-853545
Telefax ++39-031-853529
e-mail: vendite@citteriospa.com
www.citteriospa.com

ICILA ISO 9001:2000

info@nemoitalianaluce.net – www.nemoitalianaluce.net

Regulus terra. design G. Fassina, C. Forcolini
80W fluorescente lineare

ENJOY THE LIGHT

NEMO ITALIANALUCE
GRUPPO GASSINA

Sime, Verona
G.D.E., Pomezia RM
Helle, Novara
Grimaldi Luce, L'Aquila
Gi Luce, Trento
Rema, Ancona
Idealuce, Lecce
Black Out, Milano

HOPPE®
La maniglia che arreda.

Solo una creazione artistica non ha età

Ci sono valori che teniamo da sempre in palmo di mano.

"La durata secondo HOPPE"

La nostra filosofia è creare maniglie che restano affidabili ed esteticamente piacevoli come il primo giorno in cui sono state scelte.
Con HOPPE avete la certezza di consigliare una maniglia all'avanguardia, qualitativamente pregiata che dura nel tempo.
LasciateVi sorprendere dal giudizio dei Vostri occhi e delle Vostre mani.

HOPPE S.p.A. - Via del Giovo, 16 - I - 39010 S. Martino i. P. (BZ) - Tel. 0473 640253 - Fax 0473 641359 - progettista@hoppe.com - www.hoppe.com

Design by G. Centazzo - Ufficio Marketing Valcucine - Foto G. Antonini (Italy)

Se la tua salute non ti interessa un

non informarti sulle emissioni tossiche in cucina

AEG

n° verde 800-117511
www.aeg-elettrodomestici.it

VALCUCINE

n° verde 800-019062
www.valcucine.it

Valcucine e AEG hanno ottenuto la certificazione ambientale ISO 14001 e partecipano al progetto di riforestazione BIOFOREST

informazioni presso i punti vendita Valcucine

dove potrai ritirare gratuitamente il libro "Guida all'acquisto di una cucina di qualità" 192 pagine di consigli utili

Novellini SpA
Via Mantova, 1023
46030 Romanore di Borgoforte (MN)
Tel. 0376 64 21 - Fax 0376 64 22 50
www.novellini.com
novellini@novellini.com

box doccia
vasche idromassaggio
cabine attrezzate
colonne attrezzate
piatti doccia
termoarredo

Novellini

design: Mirto Antonel

ZEFIRO: una lieve brezza di grande innovazione.

Ogni primavera *ricomincia da Zefiro*, il vento così "lievemente rivoluzionario" da aver ispirato Sandro Botticelli, il nome "zero" e... l'arioso design del nostro nuovo programma per ufficio.
(P.S.: Se siamo riusciti a ispirare i vostri desideri di cambiamento, perché non *ricominciare da Zefiro*?).

C.M.C s.r.l. 33070 Caneva (Pn) Italy Via Col de Rust, 19 Tel. ++39 0434 777333 www.aleaoffice.com e-mail: info@aleaoffice.com

ALEA
OFFICE FURNITURE

Alfa Romeo presenta Alfa GT.
Tutta la sportività di un coupé dalle linee aggressive e raffinate disegnate da Bertone. Tutta l'eleganza di una berlina e il comfort di cinque posti con una capacità di carico inaspettata. Con Alfa GT tutto va oltre le vostre aspettative.
La bellezza non basta.

www.alfaromeo.it

Alfa GT

Consumi (litri/100 km) ciclo combinato: 6,7 (1.9 JTD M-JET 16V) - 12,4 (3.2 V6 24V).
Emissioni CO_2 (g/km): 178 (1.9 JTD M-JET 16V) - 295 (3.2 V6 24V).

Quattroporte Rex Electrolux: grande capienza, eccellenti prestazioni

Il nuovo frigocongelatore Quattroporte Rex Electrolux è il primo modello di grande capacità (470 litri lordi in totale) pensato esclusivamente per l'incasso.
È l'apparecchio ideale per le famiglie numerose o per quanti amano fare un'unica grande spesa settimanale. L'organizzazione dello spazio interno è studiata per sfruttare al meglio ogni centimetro quadro di superficie disponibile.
Il congelatore (da 96 litri netti), con tecnologia NO Frost, è posto in basso: vi si accede aprendo le due ante inferiori; l'interno è organizzato a cassetti, che recano sul frontale le indicazioni per il corretto posizionamento dei cibi e la loro conservazione.
La parte superiore dell'apparecchio è riservata al frigorifero (capacità 338 litri netti); entrambe le controporte sono attrezzate per accogliere bottiglie di varia grandezza. Gli ampi ripiani facilitano l'inserimento di piatti o contenitori anche di grandi dimensioni. Quattroporte non è grande solo nelle dimensioni (è largo 90 cm), ma anche nelle prestazioni, eccellenti in termini di qualità di conservazione.
Ciò si deve principalmente al fatto che la temperatura è gestita e controllata elettronicamente, in modo che sia mantenuta costante nel tempo e in qualsiasi condizione d'utilizzo. Nella parte alta del vano frigorifero si nota la presenza del dispositivo MiniDAC, l'innovativo sistema di ventilazione interna che migliora e prolunga la conservazione dei cibi freschi. Una speciale ventola, la stessa utilizzata nei computer di ultima generazione, spinge forzatamente l'aria verso il basso, lungo la parete dell'evaporatore, raffreddandola più rapidamente e con maggiore efficacia. Il controllo elettronico e la circolazione forzata dell'aria fanno sì che la temperatura si mantenga uniforme in tutte le zone della cella e che, dopo l'apertura e la chiusura delle porte, la temperatura impostata si ristabilisca molto rapidamente.
La tecnologia NO Frost applicata al vano congelatore evita il formarsi della brina e quindi elimina la

rapidamente grandi quantità di cibi freschi, senza compromettere la conservazione di quelli già presenti nel vano. Il controllo delle funzioni avviene attraverso due display luminosi digitali, sui quali è evidenziata la temperatura presente all'interno dei due vani dell'apparecchio. Quando la temperatura sale al di sopra di una certa soglia, il frigo emette un allarme sonoro e una spia rossa inizia a lampeggiare. I segnali si attivano anche in caso di apertura prolungata della porta. Quattroporte è disponibile con porte in acciaio (FI 5004 NFBX) e nella versione a integrazione totale (FI 5004 NFB)

■ The new Re Electrolux Quattroporte built-in fridge-freezer is really big, in both dimensions (90 cm wide, it has a total capacity of 470 litres, gross weight) and performance. Its electronic temperature control, in addition to upgrading the quality of its preservation, offers two special functions. One, "Shopping", when set in motion, brings the temperature automatically to 2 °C, so that just-bought foods and beverages are cooled off in a pinch. "Fast Freezing", thanks to which the temperature of the freezer space plunges precipitously, freezes huge quantities of fresh food in a split second without jeopardizing foods already present.
The control of the functions comes about through two digital luminous displays, which reveal the temperature present on the inside. When the temperature gets up over a certain threshold, the refrigerator sounds an alarm, and a red warning light flashes. The signals are also set in motion if the door is left open for too long.
Quattroporte is available with steel doors (FI 5004 NFBX) and in a built-in version (FI 5004 NFB)

Quattroporte (four-door) Rex Electrolux: roomy capacity, excellent performance

necessità di dover ricorrere ad un periodico sbrinamento; gli alimenti conservati nel congelatore, non essendo ricoperti di brina, non si attaccano fra loro, sono perfettamente visibili e occupano meno spazio.
Quattroporte Rex Electrolux è disponibile in due versioni: quella con porte in acciaio (FI 5004 NFBX) e quella tradizionale integrata totale (FI 5004 NFB), con le porte rifinite come le ante dei mobili nei quali l'apparecchio è inserito.

■ The new Rex Electrolux Quattroporte fridge-freezer is the first model with oversized capacity (a total of 470 litres, gross weight), exclusively designed to be built-in. It's the ideal unit for big families or those who love to go shopping only once a week and bring it all home in one huge load.
The organisation of interior space has been researched to make the most of every single square centimetre of surface. The freezer (96 litres net), with NO frost technology, is located at the bottom, and you get at it by opening the two lower doors.
The interior is organised into drawers, which bear indications to the user as to how foods should be positioned and kept fresh.
The upper part of the unit has been set aside for the refrigerator (capacity: 338 litres net).
Both inner doors are equipped to accommodate bottles of various sizes. Spacious shelves make it easy to insert plates and containers – even very large ones – into the unit. Quattroporte (four doors) is not only large in its dimensions (it's 90 cm wide), but also in its performance, which is superb in terms of the unit's expertise in keeping foods fresh. This is due to the fact that the temperature is managed and controlled electronically, so that it is kept constant over the long haul and in any condition under which it is used.
Noticeable in the top part of the refrigerator is the presence of the MiniDAC device, an innovative interior ventilation system that upgrades and prolongs the preservation of fresh foods.
A special fan, the same as the one used in computers of the latest generation, forces the air downward, along the wall of the evaporator, cooling it more rapidly and with greater efficieny.
Electronic control and the forced circulation of air makes it possible for the temperature to remain uniform in every area and, after the doors are opened or closed, for the set temperature to be reestablished quickly.
NO Frost technology applied to the freezer space keeps frost from forming, hence it does away with the necessity for relying on periodic defrosting. Since foods that are preserved in the freezer are not covered with frost, they don't stick together, are perfectly visible and take up less room.
Rex Electrolux Quattroporte is available in two versions – the one with steel doors (FI 5004 NFBX) and the totally built-in traditional unit (FI 5004 NFB), with doors finished like the leaves of the furniture pieces the unit is fitted into.

L'organizzazione dello spazio interno è studiata per sfruttare al meglio la superficie disponibile. Il congelatore (da 96 litri netti), con tecnologia NO Frost, è posto in basso: l'interno è organizzato a cassetti. Nella parte alta del vano frigorifero (capacità 338 litri netti) si nota la presenza del dispositivo MiniDAC, un innovativo sistema di ventilazione interna forzata che migliora e prolunga la conservazione dei cibi freschi

■ The organisation of interior space has been researched to make the most of available surface. The freezer (96 litres net), with NO Frost technology, is situated at the bottom, while the interior is organised into drawers. Noticeable at the top of the refrigerator space (capacity: 338 litres net) is the presence of the MiniDAC device, an innovative system of forced internal ventilation that upgrades and prolongs the preservation of fresh foods

REX
Electrolux

REX ELECTROLUX
Corso Lino Zanussi, 26
33080 Porcia (Pordenone)
Pronto Rex 0434558500
www.rexbuilt-in.it

Informazione aziendale / Manufacturer's information

DA Domus Academy

master

Master in Design
Validated by University of Wales - 180 credits

Dal 12 gennaio
al 12 dicembre 2005.
Oggi il Design non può essere interpretato come tecnica stilistica relativa alla conformazione dei prodotti, ma deve essere concepito come un'attività complessa e affascinante che contribuisce, sul piano strategico, all'orientamento di forma e significato della produzione industriale e, sul piano culturale, all'elaborazione di differenti visioni dell'estetica e della società. Il corso mira a sviluppare personalità che siano in grado di coniugare una sicura capacità professionale alla volontà di giocare un ruolo attivo nell'affermazione di nuove intuizioni, visioni estetiche, valori culturali.

From January 12 to December 12, 2005. Today Design cannot be interpreted as a stylistic technique merely giving shape to objects but is necessarily to be conceived as a complex, challenging activity which strategically contributes to direct the form and meaning of the industrial production and culturally outlines different aesthetic and social visions. The Master aims at developing professionals able to combine their skills with the desire to actively explore new grounds, new aesthetics approaches and cultural values.

Master in Fashion Design
Validated by University of Wales - 180 credits

Dal 12 gennaio
al 12 dicembre 2005.
Studiare Fashion Design a Milano è un'esperienza unica, che permette un diretto contatto con il mondo della moda italiana. Obiettivo del Master è porre i partecipanti in presa diretta con la realtà e l'evoluzione del Sistema Moda, così che possano operare sia nel Fashion Design per la progettazione di abiti, tessuti, accessori, sia nel management del settore con ruoli di Design Direction.

From January 12 to December 12, 2005. Studying Fashion Design in Milan is a unique experience that enables participants to get to know the Italian Fashion. Goal of the Master is to allow students to be in close contact with the reality and the evolution of the Fashion System, in order to provide them with the right tools either to design garments, fabrics and accessories for the world of Fashion Design or to operate in the Design Direction.

Master in Urban Vision and Architectural Design
Validated by University of Wales - 180 credits

Dal 12 gennaio
al 12 dicembre 2005.
Il Master offre un aggiornamento delle competenze professionali in termini di visioni e capacità progettuali, guardando al territorio come nuovo spazio dei flussi e della immaginazione. Intende costruire relazioni non scontate tra le funzioni dell'architettura e la qualità del territorio. Vuole formare professionisti in grado di gestire, a più livelli e differenti scale, la complessità delle problematiche urbane, territoriali e architettoniche, utilizzando nuovi strumenti di analisi e metodologie innovative di progetto.
Obiettivo del Master è costruire un'adeguata professionalità per coloro che decidono - a diverso titolo - delle trasformazioni e dello sviluppo urbano.

From January 12 to December 12, 2005. The Master course offers an updating of the professional skills in terms of visions and design capacities, looking at the territory as a new space of fluxes and imagination. The objective is to build non obvious relations between the functions of architecture and the quality of the territory. It intends to train professionals able to manage, at different scales, the complexity of urban, territorial and architectural problems using new analysis tools and innovative design methodologies. Goal of the Master is to offer an adequate professionalism for those who decide for the urban transformations and development at all levels.

Master in I-Design *Interactive Media and Services*
Validated by University of Wales - 180 credits

Dal 12 gennaio
al 12 dicembre 2005.
Il Master in I-Design nasce da una sfida: portare nel mondo della Information & Communication Technology l'originalità della cultura del Design italiano. Obiettivo del Master è formare progettisti che posseggano da una parte gli strumenti pratici e concettuali per entrare nel mondo del lavoro e che siano, dall'altra, capaci di partecipare attivamente alla generazione di nuovi concept e strategie per la ICT, unendo sensibilità progettuali e creative a competenze più tecniche e orientate al mercato.

From January 12 to December 12, 2005. The Master in I-Design was born from a unique challenge: to bring the culture of Italian Design to the world of Information & Communication Technology. The Master in I-Design aims at providing designers with practical and conceptual skills to develop concepts and strategies for the world of Information & Communication Technology (ICT), integrating Design and creative sensitivity to more technical and market-oriented competence.

Master in Interior and Living Design

Dal 3 novembre 2004
al 12 dicembre 2005.
MILD è un Master volto alla creazione di una nuova figura pr ofessionale, un designer di spazi e di servizi capace di coniugare una conoscenza tecnico-progettuale, solide basi culturali e capacità strategica di identificare i futuri scenari di uso. Scopo del corso è fornire quelle conoscenze culturali, dalle più tecniche alle più intuitive - *cedimenti di confine* tra arti e discipline - in una sinergia che tenga conto delle diverse accezioni che le parole vivere, abitare, usare comportano.

From November 3, 2004 to December 12, 2005. MILD is a Master that aims at creating a new profession: a spaces and services Designer who knows how to combine technicalIDesign knowledge and solid cultural background with the strategic ability to identify new user scenarios. The aim pursued in the course is to provide a cultural knowledge - that is half way between the arts and other disciplines - both technical and intuitive, taking into consideration the various nuances of meaning in the words to live, to dwell, to use.

Master in Business Design

Dal 3 novembre 2004
al 12 dicembre 2005.
MBD è un originale formato di Master in Business Administration & Innovation, nato dalla collaborazione di Domus Academy con Butera e Partners e Future Concept Lab. MBD intende formare un nuovo manager per le aziende design driven, che combini creatività, competenza organizzativa e spirito imprenditoriale. Come l'industria dialoga con la ricerca, l'arte, la sperimentazione, quali fonti, modalità, modelli e processi ne definiscono le grammatiche di reciproca fertilizzazione, sono le conoscenze che MBD intende fornire ai suoi studenti.

From November 3, 2004 to December 12, 2005. MBD is an original format of Master in Business Administration & Innovation that is the fruit of the collaboration between Domus Academy, Butera and Partners and Future Concept Lab. MBD pursues the aim of preparing a new manager for the design driven companies, able to combine creativity, managerial skills, and entrepreneurial spirit. MBD will provide students with the appropriate tools to understand how the world of industry dialogues with research, art, experimentation, which sources, methods, models and processes do define the rules of mutual fertilization.

Domus Academy via Watt 27 20143 Milano Italia Tel. +39 0242414001 Fax +39 024222525 info@domusacademy.it www.domusacademy.it
Gruppo Telecom Italia - Direzione e Coordinamento di Telecom Italia S.p.A.

Rimadesio: Dress e Pareo

I sistemi d'arredo che Rimadesio ha sviluppato offrono innumerevoli soluzioni per sfruttare con intelligenza anche gli spazi più difficili. Progettato per creare cabine armadio, su misura in altezza e larghezza, Dress propone mensole a sbalzo che permettono di sfruttare anche gli spazi ad angolo, utilizzandoli al massimo della funzionalità e della capacità. Gli accessori sono posizionabili in modo del tutto libero, nel numero e all'altezza desiderati, grazie a un sistema di aggancio a baionetta brevettato che ha permesso di concepire un montante in alluminio, a parete, senza viti e fori a vista. È così possibile variare le composizioni nel tempo con estrema facilità e posizionare perfettamente in bolla ogni singolo elemento. Si possono realizzare composizioni lineari, ad angolo, a 'C'. Per rivestire completamente le pareti del guardaroba, oltre al pannello in vetro laccato lucido di colore nocciola o grigio metallizzato, sono previsti pannelli luminosi, sempre in vetro, e schienali in wengé e rovere.
Per delimitare il guardaroba sono suggeriti gli elementi del sistema Pareo, pannelli scorrevoli progettati per questo utilizzo. Pareo ha caratteristiche funzionali eccellenti, la prima delle quali è la perfetta tenuta ermetica antipolvere. I pannelli, sempre realizzati su misura in altezza e in larghezza, sono dotati di regolazione micrometrica, effettuabile con la massima semplicità e a composizione già montata. I binari di scorrimento possono essere incassati a scomparsa sia a pavimento sia a soffitto. La monorotaia invece può essere installata a parete oppure a soffitto. I montanti laterali sono telescopici per compensare eventuali imperfezioni delle pareti. La struttura è in alluminio.
I pannelli sono disponibili in essenza o in vetro.
Dalla sinergia tra i sistemi Dress e Pareo nascono cabine armadio sempre funzionali ed eleganti.

■ The systems that Rimadesio has worked out offer innumerable solutions to intelligently making the best of even the most difficult spaces. Designed to create wardrobe booths, made to order in both height and width, Dress has staggered shelves that allow the user to take advantage of even corner spaces, exploiting their functional potential. Accessories can be positioned any way the user wishes, in the number and at the height desired, thanks to a patented bayonet attachment system that has made it possible to conceive a wall upright in aluminium, without visible screws and holes. It is extremely easy for users to vary their compositions from time to time. Every single element is perfectly positioned. Linear, corner and 'C' compositions can be created to completely face the walls of the wardrobe, in addition to the panel in glossy lacquered glass in a shade of hazelnut or metallic grey, lighted panels, also in glass, are provided, along with backs in wengé and oak. Suggested, in order to define the limits of the wardrobe, are sliding panels designed for this purpose from the Pareo system. Pareo has superb functional characteristics such as being flawlessly hermetic, and anti-dust airtight. The panels, which are made to order in height and width, come equipped with micrometric adjustment, capable of being carried out with the utmost simplicity for a mounted composition. Sliding tracks can be built retractably into either the floor or ceiling. The monorail, on the other hand, can be installed on either wall or ceiling. Lateral uprights are telescopic to compensate for any flaws in the walls, if present. The structure is in aluminium. The panels are available in wood or glass.
Born of the synergy between the Dress and Pareo systems are wardrobe booths, which are never anything but quintessentially functional and elegant.

Dress è un sistema per costruire e attrezzare cabine armadio su misura. Utilizza mensole in melaminico wengé, rovere sbiancato e bianco. Oltre alle mensole, la gamma degli accessori prevede: cassettiere, porta-maglioni, basamenti con ruote o piedini, aste portabiti, grucce, porta-pantaloni e vassoio porta-cravatte estraibili. Gli accessori sono posizionabili nel numero e all'altezza desiderati, grazie a un sistema di aggancio a baionetta 'brevettato', che ha permesso di concepire un montante in alluminio, a parete, senza viti e fori a vista

■ Dress is a system for constructing and furnishing wardrobe booths to order. It makes use of shelves in melaminic wengé, bleached oak and white oak. In addition to the shelves, the spectrum of accessories provides for: chests of drawers, sweater holders, bases with casters or feet, clothes rods, hangers, pants valets and pull-out necktie trays. The accessories can be positioned in the number and at the height desired thanks to a 'patented' bayonet anchorage system, which permits the user to have a wall upright in aluminium without visible screws and holes

Rimadesio: Dress and Pareo

I sistemi Rimadesio contribuiscono non solo all'organizzazione degli spazi, ma anche alla definizione di uno stile rigoroso ed essenziale, caratterizzato dalle tinte scure e dai contrasti decisi. Le cabine armadio Dress sono qui dissimulate dietro i pannelli scorrevoli Pareo, disponibili in essenza o in vetro conforme alle norme UNI in materia di sicurezza.
Le collezioni prodotte da Rimadesio sono progettate e coordinate da Giuseppe Bavuso

■ Rimadesio systems contribute not only to the organisation of space, but also to the definition of a rigourous and essential style, characterised by dark colours and stark contrasts. The Dress wardrobe booths are concealed here behind Pareo sliding panels, available in wood or glass in compliance with UNI safety norms. The collections produced by Rimadesio are designed and coordinated by Giuseppe Bavuso

Rimadesio

RIMADESIO S.p.A.
Via Furlanelli, 96
20034 Giussano (Milano)
T +39-03623171
F +39-0362317317
rimadesio@rimadesio.it
www.rimadesio.it

domus 872

Luglio Agosto/July August 2004. Sommario/Contents:

01 Calendario Calendar A cura di/Edited by Laura Bossi, Elena Sommariva

12 Ettore Sottsass. Foto dal finestrino Pictures from a window

14 Atene. Giochi Olimpici 2004. Spettatori e aspettative Athens Olympic Games 2004. Spectators and expectations A un mese dall'inizio dei Giochi, molti dei cantieri per le infrastrutture sportive sono ancora aperti. Ne parliamo con Hariklia Hari e Yorgos Tzirtzilakis ▬ A month from the start of the Games, many of the sports infrastructure building sites are still at work. We discuss this with Hariklia Hari e Yorgos Tzirtzilakis. A cura di/Edited by Michele Brunello e/and Joseph Grima. Fotografia di/Photography by Francesco Jodice

26 Giancarlo De Carlo. Possono i *non luoghi* ridiventare 'luoghi'? Can non-places be (re) transformed into 'places'? Uno spazio diventa un luogo solo se è vissuto ▬ A space only becomes a place if it is lived

28 Renzo Piano 2004. Paul Klee Zentrum, Bern Renzo Piano e Maurice Müller raccontano le origini dell'idea di un museo dedicato al grande artista svizzero ▬ Renzo Piano and Maurice Müller explain the origins of the idea for a museum dedicated to the great Swiss artist

44 Massimiliano Fuksas. L'arte del montaggio The art of montage Marco Belpoliti e Paolo Rosselli descrivono il Centro Sviluppo Prodotto della Ferrari a Maranello ▬ Marco Belpoliti and Paolo Rosselli describe the Ferrari Product Development Centre at Maranello. Testo di/Text by Marco Belpoliti. Fotografie di/Photographs by Paolo Rosselli e/and Joseph Grima

54 Droog and around Viaggio in Olanda, fucina di talenti, per celebrare 10 anni di Droog e presentare una nuova generazione di designer ▬ A journey in Holland, hotbed of talents, to celebrate 10 years of Droog and present a new generation of designers. A cura di/Edited by Francesca Picchi con/with Joris Laarman. Fotografia di/Photography by Ramak Fazel

66 Alinghi's Power *Domus* presenta la nuova barca di Alinghi per il circuito di Coppa America e si interroga sul potere mediatico della cordata svizzera ▬ *Domus* presents the new boat that Alinghi will sail for the America's Cup circuit and questions the power of the Swiss armada. A cura di/Edited by Matteo Poli. Fotografia di/Photography by Thierry Martinez

80 Per Mario Merz For Mario Merz Jannis Kounellis ricorda l'amico scomparso ▬ Jannis Kounellis remembers his lost friend. Con un testo di/With a text by Manuela Gandini. Fotografia-ritratto di/Portrait by The Sankei Shimbun

84 Scott Lash. Paris/Shanghai Città estensiva versus città intensiva? ▬ Extensive city versus intensive city?

86 A12. Stanze nella foresta Rooms in the forest A Otterlo, un labirinto in legno ospita le opere di un gruppo di artisti contemporanei ▬ In Otterlo, a wooden labyrinth accommodates the works of a group of contemporary artists. Fotografia di/Photography by Alessandro Cimmino

92 Asymptote. Scafi da esposizione. Exhibition hulls Il progetto di allestimento della prossima Biennale di Architettura di Venezia interpreta metaforicamente gli spazi storici dell'Arsenale ▬ The design project for the next Venice Biennale of Architecture metaphorically interprets the historical spaces of the Arsenale. Testo di/Text by Marco De Michelis

96 Interview: Richard Hamilton La seconda parte dell'intervista di Hans Ulrich Obrist al celebre artista inglese ▬ Hans Ulrich Obrist interviews Richard Hamilton. Part two

100 Toyo Ito: Ripples on the Water L'architetto giapponese illustra la sua idea per un'installazione mobile ▬ The Japanese architect explaines his idea for a mobile installation. Ritratto di/Portrait by Ramak Fazel

104 Bruno Latour. Benvenuto a un ideale? Welcome to an Idea? Dopo le idee grandiose del Modernismo, è il futuro il nuovo ideale? ▬ After the grand ideas of Modernism, is the future the new idea?

106 Innesto d'arte Art Graft: **Dominique Gonzales Foerster. *ALPHAVILLES***

113 Post-it: Libri Books A cura di/Edited by Gianmario Andreani

122 Rassegna: Le nuove lampade The new lamps A cura di/Edited by Maria Cristina Tommasini

142 Panorama

145 El Topo: David Zink Yi A cura di/Edited by Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni e/and Ali Subotnick (Wrong Gallery)

domus rivista fondata nel 1928 da Gio Ponti/review founded in 1928 by Gio Ponti

Direttore/Editor Stefano Boeri **Consulente alla direzione/Deputy editor** Kayoko Ota **Creative director** Mario Piazza
Inviato speciale/Special correspondent Hans Ulrich Obrist
Art director Giuseppe Basile **Redazione/Editorial staff** Maria Cristina Tommasini (caporedattore), Laura Bossi, Rita Capezzuto, Francesca Picchi
Libri/Books Gianmario Andreani **Website** Luigi Spinelli, Elena Sommariva **Staff grafico/Graphics** Fabio Grazioli, Antonio Talarico
Segreteria/Administration Valeria Bonafé, Marina Conti, Isabella Di Nunno, Miranda Giardino di Lollo (responsabile)
Consulente editoriale/Editorial consultant Stefano Casciani
Collaboratori alla direzione/Consultants to the editor Joseph Grima, Karen Marta, Mirko Zardini
Redazione tel. +39 02 824721, fax +39 02 82472386, e-mail: redazione@domusweb.it – **Traduttori/Translations** Donatella Alvino Rosa, Duccio Biasi, Antony Bowden, Paolo Cecchetto, Chiara De Servi, Barbara Fisher, Annabel Little, Charles McMillen, Dario Moretti, Sonia Rocchi, Michael Scuffil, Virginia Shuey Vergani, Rodney Stringer, Wendy Wheatley
Si ringrazia/With thanks to: Ivan Carvalho
Titolare del trattamento dei dati personali raccolti nelle banche dati di uso redazionale è Editoriale Domus S.p.A. Gli interessati potranno esercitare i diritti previsti dal D.Lgs. 196/2003 in materia di protezione dei dati personali, telefonando al n. 02 82472459.
e-mail: responsabiledati@edidomus.it
Editoriale Domus S.p.A. Via Gianni Mazzocchi 1/3 – 20089 Rozzano (MI), tel. +39 02 824721, fax +39 02 57500132,
e-mail: editorialedomus@edidomus.it **Editore/Publisher** Maria Giovanna Mazzocchi Bordone **Direzione commerciale/Marketing director** Paolo Ratti
Pubblicità tel. +39 02 82472472, fax +39 02 82472385, e-mail: pubblicita@edidomus.it **Direzione generale pubblicità/Advertising director**
Gabriele Viganò **Direzione vendite/Sales director** Giuseppe Gismondi **Promozione/Promotion** Sabrina Dordoni
Estratti/Reprints Per ogni articolo è possibile richiedere la stampa di un quantitativo minimo di 1000 estratti a/Minimum 1000 copies of each article may be ordered from: tel. +39 02 82472472, fax +39 02 82472385, e-mail: dordoni@edidomus.it
Agenti regionali per la pubblicità nazionale Piemonte/Valle d'Aosta: InMedia, C.so Galileo Ferraris 138 – 10129 Torino, tel. 011 5682390, fax 011 5683076 ■ Liguria: Promospazio, Via Trento 43/2 – 16145 Genova: Alessandro Monti, tel. 010 3622525, fax 010 316358 ■ Veneto, Friuli V.G. e Trentino-Alto Adige: Agenzie: Undersail S.r.l., vicolo Ognissanti 9 – 37123 Verona, tel. 045 8000647, fax 045 8043366 Clienti: Tiziana Maranzana, C.so Milano 43 – 35139 Padova, tel. 049 660308, fax 049 656050 ■ Emilia Romagna: Massimo Verni, via Matteucci 20/2 - 40137 Bologna, tel. 051 345369-347461 ■ Toscana: Promomedia, via Buonvicini 21 - 50132 Firenze, tel. 055 573968-580455 ■ Marche: Susanna Sanchioni, via Trento 7 - 60124 Ancona, tel 071 2075396 ■ Lazio, Campania: Interspazi, via Giano Parrasio 23 - 00152 Roma, tel. 06 5806368 ■ Umbria: Zupicich & Associati, via Vermiglioli 16 - 06123 Perugia, tel. 075 5738714, fax 075 5725268 ■ Sicilia: MPM, via Notarbartolo 4 - 90141 Palermo, tel. 091 6252045, fax 091 6254987 ■ Sardegna: Giampiero Apeddu, viale Marconi 81 - 09131 Cagliari, tel. 070 43491
Servizio abbonamenti/Subscriptions Numero verde 800-001199 da lunedì a venerdì dalle 9.00 alle 21.00, sabato dalle 9.00 alle 17.30, fax +39 02 82472383, e-mail: uf.abbonamenti@edidomus.it – Foreign Subscriptions Dept. tel. +39 02 82472276, e-mail: subscriptions@edidomus.it **Ufficio vendite Italia** tel. 039 838288, fax 039 838286, e-mail: uf.vendite@edidomus.it –
Un numero € 8,50. Fascicoli arretrati: € 12,50. Modalità di pagamento: contrassegno (contributo spese di spedizione € 1,95).
Carta di credito: (American Express, CartaSì, Diners, Visa), versamento sul c/c postale n. 668202 intestato a Editoriale Domus SpA, Via G. Mazzocchi 1/3 – 20089 Rozzano (MI), indicando sulla causale i numeri di DOMUS desiderati. Si prega di accertarsi sempre della effettiva disponibilità delle copie. Ai sensi del D.Lgs. 196/2003, si informa che il Servizio abbonamenti e vendite copie arretrate Italia è gestito da Televoice S.p.A., Via Mentana 17/A – Monza (MI), tel. 0392321071, responsabile del trattamento dei dati personali. A tale soggetto gli interessati potranno rivolgersi per esercitare i diritti previsti dall'art. 7 del D.Lgs. 196/2003. I dati saranno oggetto di trattamento prevalentemente informatico ai soli fini della corretta gestione dell'ordine e di tutti gli obblighi che ne conseguono.
Foreign Sales tel. +39 02 82472529, fax +39 02 82472590, e-mail: sales@edidomus.it Back issues: € 12,50 (Postal charges not included).
Payment method: by credit card American Express, Diners, Mastercard, Visa, bank transfer on San Paolo IMI S.p.A. Corsico branch (Milan).
IBAN IT42R 01025 33031 100000002749, Swift Code IBSP ITTM.
© Copyright Editoriale Domus S.p.A. Milano Associato all'U.S.P.I. (Unione stampa Periodica Italiana)
A.N.E.S. ASSOCIAZIONE NAZIONALE EDITORIA PERIODICA SPECIALIZZATA CONFINDUSTRIA
Direttore responsabile: Maria Giovanna Mazzocchi Bordone
Registrazione del Tribunale di Milano n.125 del 14/8/1948. È vietata la riproduzione totale o parziale del contenuto della rivista senza l'autorizzazione dell'editore **Distribuzione Italia/Distribution Italy** A&G Marco, via Fortezza 27, 20126 Milano Associata ADN
Distribuzione internazionale/Sole agent for distribution AIE - Agenzia Italiana di Esportazione S.p.A., Via Manzoni 12 – 20089 Rozzano (MI) tel. +39 02 5753911, fax +39 02 57512606 **Fotolito/Prepress** Editoriale Domus **Stampa/Printers** BSZ, Mazzo di Rho (MI). In questo numero la pubblicità non supera il 45%.Il materiale inviato in redazione, salvo accordi specifici, non verrà restituito.

www.domusweb.it

Fotografia di/Photograph by Action Images/John Sibley/Grazia Neri

Luglio Agosto July August 07 08
Calendario

19 giugno 2004	Ore 19.10 Temperatura 27°	**Estádio Municipal de Braga Portogallo/Portugal** Progetto/Project by Eduardo Souto de Moura Bulgaria-Danimarca/Denmark 0-2

1

Como – Italia/Italy
Terragni architetto europeo

Fino a/Until 30.11.2004
Ex-Chiesa di San Francesco, Largo Spallino 1
T +39-031-301037
www.gto4.org

Fotografia di/Photograph by Francesco Corbetta

La speranza di un ordine nuovo, l'adesione completa al progetto razionalista, l'amaro confronto con la realtà della guerra: è la vicenda personale di Giuseppe Terragni (1904–2004), che guida il visitatore nel percorso allestito nella ex-chiesa di San Francesco di Como (nella foto). Due gli ingressi in questo labirinto di immagini fotografiche, disegni e scritti, contraddistinti, quasi a rievocarne soddisfazione e sconforto, dai colori bianco e nero. E se il primo caratterizza lo sfondo sul quale sono appesi gli scatti delle sue architetture più note, opera di Paolo Rosselli (vedi *Domus* n. 866, n. 867), il nero fa da cornice ad un autoritratto in divisa militare del 1929. I due percorsi, ambivalenti e di segno opposto, arrivano però allo stesso destino, una sorta di punto di non ritorno: le fotografie e i disegni che Terragni eseguì, tra il 1942 e il 1943, durante la campagna di Russia. Per conoscerne, tuttavia, l'opera architettonica nella sua genesi e sviluppo, basta accostarsi alla ex-casa del Fascio, dove fino al 26 settembre va in scena l'esposizione "Terragni fra ragione e utopia": un racconto fatto di filmati, registrazioni sonore e proiezioni. *L.B.*

Hope of a new order, complete adhesion to the rationalist project, bitter confrontation with the reality of war; these are the vicissitudes of the life of Giuseppe Terragni (1904–2004) that take the visitor around an exhibition at the former church of San Francesco in Como (photo). Two entrances lead into what is a labyrinth of photographs, drawings and writings. Everything is highlighted, almost as if to evoke satisfaction and discomfort, by the use of black and white. White characterises the background of the photographs by Paolo Rosselli of his most famous architecture (see *Domus* no. 866, no. 867), while black is used to frame a self portrait in military uniform from 1929. Two routes, ambivalent and of opposing signs, arrive though at the same destiny, a kind of point of no return: the photographs and drawings that Terragni carried out between 1942 and 1943, during the Russian campaign. To find out more about his architectural work, its genesis and development, a visit to the ex- casa del Fascio is in order, where up until September 26 the exhibition 'Terragni between reason and utopia' is showing, made up of films, soundtracks and projections. *L.B.*

Somkhele Sudafrica/South Africa
International Open Design Competition

Scadenza iscrizione/Registration deadline 1.9.2004
T +1-646-7650906
director@architectureforhumanity.org
www.architectureforhumanity.org

La sfida lanciata da Architecture for Humanity, l'organizzazione fondata da Cameron Sinclair, guarda nel 2004 al continente nero. Stavolta, l'invito è a disegnare uno stadio da calcio per i ragazzi fino a 14 anni. La struttura, da realizzarsi in Sudafrica nel villaggio di Somkhele entro il 2005, dovrà fare uso di materiali sostenibili, impiegare forza lavoro locale e costare non più di 5.000 dollari. *E.S.*

In 2004 the challenge launched by Architecture for Humanity, the organisation founded by Cameron Sinclair, is aimed at Africa. This time the invitation is to design a football ground for kids up to fourteen years of age. The structure, that is to be built by 2005 in the South African village of Somkhele, should make use of sustainable materials, employ a local workforce and cost no more than 5,000 dollars. *E.S.*

Paris – Francia/France
Pain Couture by Jean Paul Gaultier

Fino a/Until 10.10.2004
Fondation Cartier, boulevard Raspail 261
www.fondation.cartier.fr

Secondo il *Financial Times*, la sua ultima creazione – un trench trasparente in pitone naturale – si è meritata la palma dell'originalità. Ma Jean Paul Gaultier non è certo nuovo a questo tipo di riconoscimenti. La sua ultima 'impresa' si spinge ancora più in là. Nell'installazione commissionatagli dalla parigina Fondation Cartier, Gaultier mette in scena la collezione più effimera della sua carriera, fatta di pane e ceste di vimini. Le uniche materie prime – acqua, farina, sale e lievito – danno vita a inaspettate e ironiche sculture. *E.S.*

According to *The Financial Times*, his latest creation – a transparent trenchcoat in natural python – deserved the Palm d'Or for originality. But Jean Paul Gaultier is no stranger to this kind of recognition. In an installation commissioned by the Fondation Cartier in Paris, Gaultier displays the most ephemeral collection of his career, made from bread and wicker baskets. The raw materials (water, flour, salt and yeast) give life to unexpected and ironic sculptures. *E.S.*

Los Angeles – U.S.A.
Yves Klein: Air Architecture

Fino a/Until 29.8.2004
MAK Center, 835 North Kings Road,
West Hollywood
T +1-323-6511510
www.makcenter.com

Uno spazio dove le pareti, il tetto e perfino gli arredi sono fatti d'aria compressa. Un ambiente dal clima controllato, nel quale le persone sono libere di muoversi a diretto contatto con la terra e il cielo. È questa, in breve, la "Air Architecture", l'architettura immateriale, immaginata da Yves Klein nel 1958 insieme all'architetto Claude Parent. Emanazione diretta della sua tensione verso l'immateriale e della sua passione per gli elementi primari della natura, l'amore dell'artista concettuale per l'architettura è ora al centro della mostra (e di un volume edito da Hatje Cantz), allestita al MAK di Los Angeles. *E.S.*

A space where the walls, the roof and even the furniture are made from compressed air. An environment with a controlled climate where people are free to move in direct contact with the earth and sky. This is a rough description of the "Air Architecture" dreamt up by Yves Klein in 1958 together with architect Claude Parent. Directly emanating from his interest in the immaterial and passion for the primary elements in nature, the love of the conceptual artist for architecture now forms the centre of an exhibition (and a book published by Hatje Cantz), set up at MAK in Los Angeles. *E.S.*

Venezia – Italia/Italy
Paradiso e Inferno

Fino a/Until 23.8.2004
Fondazione Bevilacqua La Masa
Paradiso, Galleria di piazza San Marco 71/c
Inferno, Palazzetto Tito, Dorsoduro 2826
www.bevilacqualamasa.it

"In questa mostra abbiamo costruito una sorta di viaggio dantesco a ritroso". Così Giacinto Di Pietrantonio introduce il visitatore a "Paradiso e Inferno", esperienza sensoriale che mette 12 artisti di generazioni e nazionalità diverse a confronto su sentimenti contrapposti. Il Paradiso, immaginato dal curatore come la "mitica età dell'oro", è interpretato da Patrick Tuttofuoco, Massimo Grimaldi, Ettore Spalletti, Mike Kelley, Armin Linke, Dèkosterd & Rahm. Mentre il girone infernale racchiude nel progetto di una "messa in scena di una vitalità del negativo" gli interventi di Gino De Dominicis, Marcel Dzama e Neil Farber, Ryan Mendoza, Pietro Roccasalva, Roberto Cuoghi, Dragana Sapanjos. *L.B.*

Fotografia di/Photograph by Armin Linke

"In this exhibition we have constructed a kind of reverse Dantean journey." This is how Giacinto Di Pietrantonio introduces the visitor to 'Paradiso e Inferno', a sensory experience in which 12 artists of different ages and

Wien – Austria
Uno sguardo interiore
Inward Look

Se l'Architekturzentrum di Vienna ospita in parallelo "a_schau", una mostra suddivisa in tre parti sul periodo d'oro della capitale austroungarica (1850–1918), e una seconda, dedicata invece all'"Austrian Phenomenon" – l'architettura concettuale e sperimentale tra il 1958 e il 1973 – il risultato è molto simile a una cronaca familiare dai risvolti psicanalitici. Allo stesso tempo, si percepisce uno scenario vivace, che ancora oggi garantisce all'Austria la fama di "nazione architettonica".

Si respirava un'atmosfera di grande cambiamento tanto nella Vienna del 1860 quanto in quella del 1960. Ma nel frattempo gli avvenimenti intercorsi in questi cento anni hanno plasmato in maniera decisiva l'immagine di Vienna, trasformando la città da capitale di una potenza mondiale – l'impero austroungarico con oltre 50 milioni di sudditi – in punto di riferimento di una repubblica dall'estensione territoriale molto più limitata. La prima parte della mostra "a_schau" è ambientata in una Vienna investita in pieno da una prima ondata di ampliamento urbanistico selvaggio. Le sistemazioni urbanistiche e i palazzi che fiancheggiano le nuove prestigiose arterie stradali, come la Ringstrasse, ne rafforzano lo *status* di metropoli più importante d'Europa.

Intorno al 1865 entra in scena Otto Wagner, il cui piano regolatore generale del 1892 risponde, con la regolamentazione delle superfici e l'introduzione di impianti sanitari e attrezzature di igiene sociale, alla necessità di migliorare la qualità della vita nel tessuto di una metropoli in continua espansione. I suoi piani sono realizzati solo in parte: come progettista delle opere di regimazione del Donaukanal, realizza la chiusa di Nussdorf e l'impianto di sbarramento di Kaiserbad. Il provocatorio edificio della Wiener Sezession di Josef Maria Olbrich nasce nel 1898, mentre Adolf Loos eccita gli animi prima con il Café Museum (1899) e poi con l'edificio commerciale sulla Michaelerplatz (1909–1911); l'allievo di Wagner, Josef Plecnik, costruisce la Zacherl-Haus (1903–1905) e Josef Hoffmann il sanatorio di Purkersdorf (1904).

Dato che la visita di una mostra storica così articolata, eppure condensata dai curatori Gabriele Kaiser e Monika Platzer all'interno di un solo ambiente, richiede molto tempo, come tema progettuale dell'allestimento è stato individuato il concetto di "Walking chair". Come spiega il nome stesso, i progettisti Karl Emilio Pircher e Fidel Peugot hanno disposto un certo numero di sedute lungo il percorso espositivo, allentando la tensione storica della mostra in maniera ludica e creativa. Alcuni elementi sono mobili (anche se non è necessario che siano spostati), rispondendo così anche a un progetto in evoluzione: si prevede infatti di proseguire la mostra per parti e di raccordarla alla prossima sezione, "La Vienna Rossa, Paesaggio, Potere, Ricostruzione, Internazionalismo 1918–1958".

Non proprio flessibile, ma fissata direttamente alle pareti (il progetto è di Nicole Six e Paul Petritsch), si presenta invece "Austrian Phenomenon". Atmosfere che sembrano tratte da *2001: Odissea nello spazio* di Kubrick aleggiano nella Alte Halle con il suo pavimento bianco. I curatori Johannes Porsch e Katharina Ritter appartengono alla generazione più giovane e, di conseguenza, hanno sviluppato un punto di vista che, non distorto da una nostalgia romantica per il passato, permette loro di intuire contemporaneamente l'ispirazione progressista e l'impatto provocatorio prodotto dalle opere esposte non solo in un paese come l'Austria, ma anche a livello internazionale. L'arte e la scena architettonica di quel periodo erano infatti tanto vivaci quanto i loro avversari erano impegnati e combattivi: Raimund Abraham, Hermann Czech, Coop Himmelblau (oggi Himmelb(l)au), Günther Domenig, Hans Hollein, Wilhelm Holzbauer, Elsa Prohazka (allora Igirien), Adolf Krischanitz (allora Missing Link), Laurids e Manfred Ortner (allora Haus-Rucker-Co; nella foto il loro *Environment Transformer*, 1968), Gustav Peichl, Walter Pichler.

Si trattava, soprattutto, di progetti ambiziosi e di riflessioni sulla vita, sull'evoluzione delle città e sul ruolo della tecnologia nel futuro dell'architettura, la cui scala e chiaroveggenza in parte impressionano ancora oggi. Dietro i circa 700 progetti in mostra si nascondono contegno, convinzione e una miscela di giocosità e di serietà. Ci sono anche cose un po' ingenue, ma se si considera il fatto che si tratta di opere realizzate da architetti, in gran parte, sotto i trent'anni, guardando oggi alla stessa fascia di età non ci si può esimere da una domanda: perché il mondo dell'architettura di allora sembra ancora oggi così stimolante? Gran parte degli architetti qui rappresentati non hanno realizzato nulla per molto tempo, malgrado alcuni tra loro, all'inizio degli anni Sessanta, godessero già di fama internazionale. Il periodo degli studi universitari era allora più breve, perciò restavano evidentemente il tempo e l'ambizione per riflessioni fondamentali, per esperimenti, progetti e sogni, e il costruire era solamente una di queste possibilità. Un'eredità di quei giorni è ritornata in auge: la spinta a formare dei gruppi, identificandoli con dei nomi originali.

Per gentile concessione/Courtesy Haus-Rucker-Co.; AZW Vienna

C'è stata un'epoca nella quale l'architettura consisteva, anche e soprattutto, di parole e lo 'sfondo' – il catalogo che accompagna l'esposizione – fa parte di queste ultime. Accanto a testi ripresi da pubblicazioni come *Bau*, contiene, infatti, anche il saggio di Peter Cook che dà il titolo alla mostra – *The Austrian Phenomenon* (da *Experimental Architecture*, London/New York 1970) – che si può scegliere di portare a casa per studiarselo in pace.
Lilli Hollein, architetto, abita a Vienna

When the Architekturzentrum Wien in conjunction with 'a_schau', an exhibition in three parts on Vienna's heyday between 1850 and 1918, stages another exhibition dedicated to 'The Austrian Phenomenon', namely the conceptual and experimental architecture of the years between 1958 and 1973, the result is a kind of family chronicle with psychoanalytical vibrations. At the same time it makes a youthful scene, which even today guarantees Austria's reputation as an architectural nation.

Vienna found itself in a mood of breakthrough and upheaval in 1860 and again in 1960. The events of the intervening century had altered the face of the city in a fundamental way, as the city itself had been transformed from being the capital of a world power, the Austro-Hungarian Monarchy with its population of 50 million, to being the metropolis of a relatively small republic. The first stage of the 'a_schau' exhibition starts in Vienna, which was at the time in the throes of its first major expansion. City planning measures together with buildings along the newly laid-out prestige boulevards, such as the Ringstrasse, re-inforced Vienna's then status as the most important metropolis in Europe.

In 1865 Otto Wagner entered the scene. His general regulation plan of 1892, with its planning laws and measures regarding sanitation and public health, promised an improvement in the quality of life and the formation of small units in the total structure of a metropolis which was to be subjected to constant enlargement. Only small pieces of his plans were implemented. As part of the regulation of the Danube Canal, for whose architectural features he was responsible, the Nussdorf lock and Kaiserbad reservoir were constructed. In 1903 work began on the construction of the Post Office Savings Bank. Joseph Maria Olbrich's provocative building for the Vienna Secession dates from 1898, while Adolf Loos caused a sensation first with his Café Museum (1899), and then with the commercial block on Michaelerplatz (1909–1911). In 1903–1905 the Zacherl building, by Wagner's pupil Josef Plecnik, was constructed, while Josef Hoffmann's Sanatorium in Purkersdorf also dates from this period (1904).

This historical survey, curated by Gabriele Kaiser and Monika Platzer, is all packed into one room, but a thorough appreciation is nonetheless time-consuming. In view of this, 'Walking chair' turns out to have been the right choice as the team for the exhibition's design. Karl Emilio Pircher and Fidel Peugot have, as their trade-name promises, provided sufficient seating alongside the exhibits and raised the historical seriousness of the undertaking in a playful fashion. Parts of the exhibition are mobile (though not intended to be moved by visitors) and are thus in accordance with the programme, which provides for continuing the exhibition in parts and adding it to the next stage, 'Red Vienna, Landscape, Power, Reconstruction, Internationalism 1918 – 1958'.

By contrast, the 'Austrian Phenomenon' is not at all mobile, but stuck directly on to the wall (design: Nicole Six and Paul Petritsch). Appropriately, there is a touch of Kubrick's *2001: A Space Odyssey* in the Alte Halle with its white floor, while the film's set design has also influenced some of those exhibited, their names, in the company of drawings, photographs and texts displayed high on the walls. In some cases originals can be found on display in glass cases.

Johannes Porsch and Katharina Ritter, the curators, are part of the new generation and thus develop a contemporary view untrammeled by romantic memories of a way of life now past, but which at the same time gives them no more than a hint of how progressive and provocative the exhibited works were – not just in a country like Austria, but internationally. The art and architecture scene in those days was lively, certainly, but its opponents were equally committed: Raimund Abraham, Hermann Czech, Coop Himmelblau (now: Himmelb(l)au), Günther Domenig, Hans Hollein, Wilhelm Holzbauer, Elsa Prohazka (then: Igirien), Adolf Krischanitz (then: Missing Link), Laurids and Manfred Ortner (then: Haus-Rucker-Co; in the photo, their *Environment Transformer*, 1968), Gustav Peichl and Walter Pichler.

What they produced were above all comprehensive concepts for living, for urban development and for the role of technology in the future of building whose scale and clear-sightedness are impressive even today. The 700 or so projects are driven by attitude, conviction and a mixture of pleasure and seriousness. Some of this is a little naive, reasonably enough in view of the fact that we are dealing largely with works by the under-thirties. Those of the same age today might well ask: why does the world of architecture seem to have been so much more exciting in those days? The architects represented here, many of whom achieved international recognition as far back as the early 60s, have in most cases built nothing for a long time. University courses were shorter then and evidently there was time and ambition for fundamental considerations, experiments, concepts and dreams, and building was just one of them. One legacy of those days, or a feature that has been revived, is a further characteristic of Austrian architecture: the urge to form groups and give them strange names.

Because it was an age in which architecture consisted largely of words, the 'hintergrund' ('background') published to accompany the exhibition is in fact part of it. It includes extracts from publications such as *Bau*, Peter Cook's eponymous text *The Austrian Phenomenon* (*Experimental Architecture*, London/New York 1970), which one can take home to study in peace.
Lilli Hollein is an architect based in Vienna

a_schau
Fino a/Until 6.9.2004
The Austrian Phenomenon
Fino a/Until 6.9.2004
Architekturzentrum Wien, Museumplatz 1
T +43-1-5223115
www.azw.at

nationalities take on contrary sentiments. Paradise, pictured by the curator as a "mythical golden age", is interpreted by Patrick Tuttofuoco, Massimo Grimaldi, Ettore Spalletti, Mike Kelley, Armin Linke, Dècosterd & Rahm. While the Inferno brings together, in the design of a "staging of vitality of the negative", work by Gino De Dominicis, Marcel Dzama and Neil Farber, Ryan Mendoza, Pietro Roccasalva, Roberto Cuoghi, Dragana Sapanjos. *L.B.*

Stuttgart Germania/Germany
Borsa di Studio/Scholarship

Scadenza iscrizione/Registration deadline 31.10.2004
www.akademie-solitude.de

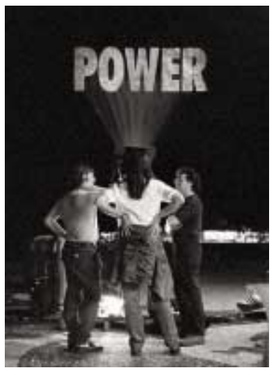
La Akademie Schloss Solitude di Stoccarda offre ad architetti, designer, musicisti, scrittori, artisti, cineasti e operatori di teatro una borsa di studio che prevede: un viaggio andata e ritorno da qualsiasi origine, uno stipendio annuale, un appartamento nello stesso castello, un compenso di 3.000/5.000 Euro per realizzare un progetto ed infine l'accesso a tutte le strutture dell'Akademie.

The Akademie Schloss Solitude in Stuttgart is offering a scholarship to architects, designers, musicians, writers, artists, filmmakers and those working in theatre that consists of a return ticket from anywhere, an annual salary, an apartment inside the castle, payment of 3,000–5,000 Euro to realise a project and access to all the facilities in the Akademie.

Bregenz – Austria
Jenny Holzer. Truth Before Power

Fino a/Until 5.9.2004
Kunsthaus Bregenz, Karl Tizian Platz
T +43-5574-485940
www.kunsthaus-bregenz.at

La storia non è soltanto una sequenza di avvenimenti. È anche quanto i governi, i piani strategici, le agenzie di intelligence vogliono far sapere. Jenny Holzer, invece, nella mostra "Truth Before Power" ricostruisce, a partire dalla Seconda guerra mondiale, la storia non dichiarata dei rapporti intercorsi tra Stati Uniti e Medio Oriente. E lo fa rileggendo i documenti ufficiali del governo americano e dei servizi segreti e attraverso i suoi media abituali: testi e LED luminosi. *L.B.*



History is not just a sequence of events. It is also about how much governments, strategic plans and intelligence agencies wish to reveal. Jenny Holzer, in the exhibition "Truth Before Power", reconstructs an undeclared history of relations between the United States and the Middle East dating back to World War II. She examines official documents from the American government and secret services and by means of her usual media – text and luminous LEDs. *L.B.*

Long Island City – U.S.A.
Humble Masterpieces

Fino a/Until 27.9.2004
MoMA QNS, 33 Street at Queens Boulevard
www.moma.org

Pescando tra gli oggetti della sua collezione, il MoMA rende omaggio al progetto 'anonimo', attraverso una carrellata di 120 tra le invenzioni che hanno trasformato la nostra vita, rendendola più facile, comoda e sicura. Curata da Paola Antonelli, la rassegna inizia con alcune delle prime acquisizioni della collezione – il compasso e la molla in archivio già dal 1934. In più, il museo rivolge un invito ai visitatori: a nominare gli oggetti quotidiani che considerano veri e propri capolavori. *E.S.*

Drawing from the objects in its collection, MoMA pays homage to 'anonymous' design with around 120 inventions that have transformed our lives, making them easier, safer and more comfortable. Curated by Paola Antonelli, the exhibition begins with some of the first purchases that went to make up the collection – for example a compass and a spring that have been part of the archives since 1934. What is more, the museum invites visitors to nominate the everyday objects that they themselves consider to be real masterpieces. *E.S.*

London – Gran Bretagna/Great Bretain
Shhh... Sounds in spaces

Fino a/Until 30.8.2004
Victoria and Albert Museum
Cromwell Road
T +44-20-79422503
www.vam.ac.uk

Gli spazi del V&A Museum di Londra si trasformano sotto la guida dei curatori Lauren Parker e Jonny Dawe in un viaggio sensoriale di suoni e melodie. Ne sono autori dieci creativi, artisti e compositori contemporanei (Cornelius, David Byrne, Elizabeth Fraser, Faultline, Gillian Wearing, Jane e Louise Wilson, Jeremy Deller, Leila Arab, Roots Manuva e Simon Fisher Turner), che hanno modulato il loro intervento, reagendo alla natura dello spazio selezionato: dai 'soundscapes', suoni dotati di un carattere 'panoramico', a quelli singoli, quasi intimi, accostati ad un'opera d'arte isolata. *L.B.*

The stately galleries of the V&A Museum in London have been transformed by curators Lauren Parker and Jonny Dawe into a sensory voyage of sound and melody. Ten contemporary artists and composers (Cornelius, David Byrne, Elizabeth Fraser, Faultline, Gillian Wearing, Jane and Louise Wilson, Jeremy Deller, Leila Arab, Roots Manuva and Simon Fisher Turner) have contributed to the installation, reacting instinctively to the nature of each chosen space: from 'soundscapes', sounds with a panoramic quality, to single, almost intimate pieces set alongside isolated works of art. *L.B.*

Brescia – Italia/Italy
Elisabetta Catalano

Fino a/Until 5.9.2004
Galleria Minini, via Apollonio 68
T +39-030-383034
www.galleriaminini.it

L'album dei "ritratti romani" di Elisabetta Catalano è una sorta di metafora, nella quale non manca nessuno: dai protagonisti della scena politica, come Giulio Andreotti, Bettino Craxi e Massimo D'Alema, agli intellettuali schierati come Natalia Ginzburg e Tomás Maldonado; dai maestri dell'arte cinematografica, come Federico Fellini, ad architetti e designer, come Costantino Dardi e Stefano Giovannoni. Elisabetta Catalano, tuttavia, predilige gli artisti, ai quali ha riservato una serie di scatti in bianco e nero: Alighiero Boetti (nella foto), Gilbert & George, Joseph Beuys, Luigi Ontani. *L.B.*

The album of 'roman portraits' by Elisabetta Catalano is a kind of metaphor which leaves nobody out – leading figures from Italian politics such as Giulio Andreotti, Bettino Craxi and Massimo D'Alema, intellectuals such as Natalia Ginzburg and Tomás Maldonado; masters of cinema such as Federico Fellini and architects and designers such as Costantino Dardi and Stefano Giovannoni. Catalano particular favours the artists however, to whom she dedicated a series of black and white portraits: Alighiero Boetti, photo, Gilbert & George, Joseph Beuys and Luigi Ontani. *L.B.*

Basel – Svizzera/Switzerland
Gli avanzi prodotti dalla pratica dell'architettura
The litter of the architectural practice

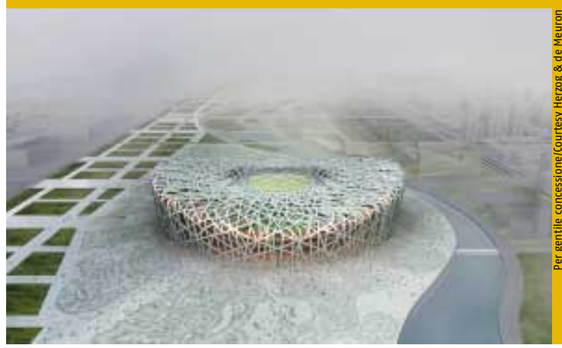
È un mercato? Un laboratorio? Un archivio? Una terra desolata? Un caleidoscopio? Una mostra? Il "Progetto No. 250" di Herzog & de Meuron è un ritratto intelligente dell'architettura contemporanea e dei suoi rapporti con il mondo. Si tratta di uno sguardo non-lineare attraverso le opportunità mancate negli ultimi venticinque anni di storia dello studio svizzero, ma anche di un panorama sui possibili destini futuri: architettonici, materiali e visivi. Un coagulo strabiliante di esperimenti materici e modelli non ultimati, intuizioni spaziali e tentativi falliti: tutta la spazzatura e gli avanzi prodotti nell'esercizio dell'architettura. Il tutto in un crogiolo visivo e sensuale, che tocca il suo apice in un plastico di zucchero: un paesaggio utopico animato da dolci sogni architettonici e urbani.

È un mercato? Il "Progetto No. 250" è organizzato come una visita non guidata nell'archivio e nel laboratorio dello studio Herzog & de Meuron, in un dispiegamento di modelli e plastici: colorati, traslucidi, opachi, brillanti, luccicanti, grezzi, incompiuti, rifiniti, particolareggiati, abbozzati, trasparenti, tinti, in gesso, piegati, fusi. Tutti disposti sui tavoli del piano terra dello Schaulager, a Basilea, come se fossero esposti in un mercato. Un'euforia di forme possibili pronte per essere resuscitate da altri architetti per altri clienti, per altri progetti, in altre parti del mondo?

È un laboratorio? La mostra fa parte di una ricerca, un percorso sperimentale nella vita quotidiana dello studio di progettazione, attraverso le sue collaborazioni con istituzioni, con artisti, con clienti ovunque nel mondo. Non c'è una forma compiuta, un progetto, un'immagine dell'architettura finale, non c'è un cammino verso una spiegazione predeterminata, né la rivelazione di un messaggio finale. La mostra riecheggia in modo impressionante la complessità dello spazio che informa lo Schaulager, con una dissolvenza gerarchica assoluta. Empirismo dei sensi, della sensualità, dell'immanente, l'attività quotidiana di Herzog & de Meuron è l'equivalente di un viaggio in mondi paralleli: una fantascienza dell'architettura, dove le cose hanno un aspetto curiosamente familiare, eppure sono sempre nuove e diverse. È un archivio? La dissoluzione dell'apparente impronta razionale dell'archivio, la riorganizzazione degli oggetti esposti secondo somiglianze, diversità e relazioni formali incrociate, sono il segno di un nuovo modo di creare un percorso all'interno delle opere prodotte dal 1978 al 2004. Il visitatore è obbligato a creare collegamenti, facendo riferimento a cose o questioni che non sono scritte sulle targhette, non sono catalogate. In questo modo comincia lui stesso ad essere parte integrante dell'eccesso e dello straripamento visivo. L'unico modo per uscirne sembra essere quando, verso la fine dell'esposizione, si incontrano le opere degli artisti chiamati a collaborare al "Progetto No. 250" (Andreas Gursky, Armin Linke, Ai Weiwei, Zilla Lautenegger), con le riproduzioni parziali delle vedute delle architetture realmente realizzate negli ultimi anni.

È una terra desolata? Un caleidoscopio? Una mostra? L'enorme folla che si è raccolta nella periferia di Basilea per l'inaugurazione del "Progetto No. 250" di Herzog & de Meuron non era composta da semplici visitatori di uno dei più seducenti spettacoli che l'architettura possa offrire, ma da persone concretamente interessate alle possibilità innovative del nuovo deposito-museo costruito dagli architetti svizzeri. La domanda finale è: che cosa è lo Schaulager?

Alla fine, il visitatore viene abbandonato in balia dei suoi stessi sensi, gli architetti non forniscono al pubblico una presentazione razionale e condivisibile delle loro opere, ma trascinano il pubblico in uno dei loro più sofisticati esperimenti: "il percorso visivo del progetto architettonico". E a questo punto, si può decidere se accettare il gioco o cominciare ad interrogarsi insieme a loro.
John Palmesino, Martin Josephy, architetti


Per gentile concessione/Courtesy Herzog & de Meuron

Is it a marketplace? Is it a laboratory? Is it an archive? Is it a wasteland? Is it a kaleidoscope? Is it an exhibit? Herzog & de Meuron's 'Project No. 250' is a sharp incursion into architecture's current state of affairs and its relations with the contemporary world. It is a non-linear gaze into the unrealised architectural opportunities envisioned in the firm's twenty-year history and a panorama of possible architectural, material and visual futures. It brings together coagulation of all the beautiful semi-worked experiments and models, spatial intuitions and aborted attempts, litter and left-overs of the architectural practice. The whole thing is a visual and sensual meltdown. The show's highlight is a sugar model, a utopian landscape of sweet architectural and urban dreams.

Is it a marketplace? 'Project No. 250' is organised as an open walk through the Swiss office's archive and laboratory, with an array of multicoloured, translucent, opaque, shiny, glittering, rough, unfinished, polished, detailed, outlined, transparent, stained, cast, folded, molded set of models and maquettes displayed on tables – as in a market – on the ground floor of the Schaulager in Basel. Is it a euphoria of possible forms ready to be resuscitated by other architects for other clients for other projects in other parts of the world?

Is it a laboratory? The exhibit is part of an enquiry, a trial through the daily life of the Swiss firm, its collaborations with institutions, with artists, with clients in the 'elsewhere'. No finite form is given, no plans, no image of the final buildings, no pathway towards an explanation is predetermined, no strong message is heralded. The exhibition resonates remarkably with Schaulager's complex spatial surroundings in a complete hierarchical dissolvence. Empiricism of the senses, of the sensual, of the immanent, the day-to-day business of Herzog & de Meuron is equivalent to a journey into parallel worlds, into an architectural science-fiction, where things look strangely familiar, yet are always new and different.

Is it an archive? The dissolution of the apparent rationality of the archive, the rearrangement of the exhibits according to resemblance, diversity and crossed formal relations is a mark of a different way of proceeding through all the works produced between 1978 and 2004. The spectator has to start making connections, to refer to things and issues that are not directly marked by labels, and that are not catalogued. And in this way he starts being part of the visual overload and overflow, and the only way out seems to be towards the back of the exhibition, with the partial views on the real architectures produced in the last years, portrayed by the artists called to collaborate once more with Herzog & de Meuron on 'Project No. 250' (Andreas Gursky, Armin Linke, Ai Weiwei, Zilla Lautenegger).

Is it a wasteland? Is it a kaleidoscope? Is it an exhibit? The huge crowd that gathered in the outskirts of Basel for the inauguration of Herzog & de Meuron's 'Project No. 250' were not only spectators of one of the most tempting architectural spectacles: they were enquiring actively on the novel possibilities of the new depot-museum built by the Swiss architects, the issue being what is a Schaulager?

At the end, you are left alone with your senses, the architects do not provide the public with a shared rational presentation of their work, they drag us into one of the most sophisticated visual experiments, a visual, architectural practice. And from there, you can either just buy the thing, or start enquiring together with them.
John Palmesino, Martin Josephy are architects

Herzog & de Meuron. N. 250 – An Exhibition
Schaulager, Ruchfeldstrasse 9, Münchenstein
T +41-61-3353232
www.schaulager.org

Chicago – U.S.A.
Dan Peterman: Plastic Economies

Fino a/Until 12.9.2004
Museum of Contemporary Art Chicago
220 East Chicago Avenue
T +1-312-2802660
www.mcachicago.org

Da oltre un ventennio, Dan Peterman conduce una personalissima battaglia artistica, prendendo spunto da un tema costante – il riciclo dei materiali più svariati – che utilizza per dare vita a tavoli, panche, pavimenti e ingegnosi sistemi di archiviazione. Noto agli abitanti di Chicago per le sue installazioni urbane, l'artista americano è alla prima importante

rassegna in patria, curata da Lynne Warren. Per l'occasione, darà vita a quattro opere. Tra di esse, una serra, un tavolo da pic nic lungo 30 metri, e un progetto destinato a trasformare la piazza di fronte al museo. *E.S.*

For over twenty years, artist Dan Peterman (born in 1960) has been carrying out a highly personal artistic battle based around a constant theme – the recycling of a wide range of materials, using them to make tables, benches, floors and ingenious filing systems. Famous to the inhabitants of Chicago for his urban installations, the American artist is holding his first important exhibition in his hometown, curated by Lynne Warren. For the occasion he will be creating four new works that include a greenhouse, a 30 metre long picnic table and an installation that will transform the square opposite the museum. *E.S.*

Montréal – Canada
The Absent Wall

Fino a/Until 6.9.2004
CCA Montréal, Baile Park
T +1-514-9397000
www.cca.qc.ca

Erano gli anni della contestazione a Manhattan e il quartiere di Saint Mark's Church, frequentato da intellettuali e studenti, era aperto ad ogni forma di sperimentazione. Tuttavia, tra il 20 e il 23 aprile 1970, accadde qualcosa che trasformò radicalmente la scena urbana. Sotto la regia di Gordon Matta-Clark fu eretto, con la collaborazione dei residenti locali, un muro di detriti. Per tre giorni *The Garbage Wall* fu teatro di performance ed eventi, per essere poi demolito e gettato in un container. *The Absent Wall* rievoca la figura di Matta-Clark e il suo modo di intendere l'architettura: l'attenzione ai materiali di riciclaggio, il progetto degli spazi di risulta (quelli "dove vi fermate per allacciare le scarpe"), l'idea di un monumento da costruire in forma partecipata. *L.B.*

They were the years of protests in Manhattan and the Saint Mark's Church neighbourhood, frequented by intellectuals and students, which was open to all kinds of experimentation. Between April 20 and 23 1970, however, something took place that radically transformed the urban landscape. Under the direction of Gordon Matta-Clark and with the collaboration of local residents, a wall of garbage was erected. For three days *The Garbage Wall* formed a backdrop for performances, after which it was dismantled and thrown into a container. *The Absent Wall* recalls the figure of Matta-Clark and his approach to architecture and interest in recycled materials, the design of leftover spaces (those "where you stop to do your shoelaces up") and the notion of a monument built through participation. *L.B.*

Long Island City – U.S.A.
Isamu Noguchi: Sculptural Design

Fino a/Until 4.10.2004
The Noguchi Museum, 9-01 33rd Road (at Vernon Boulevard)
www.noguchi.org

Nel 1985 Isamu Noguchi decise di trasferire il suo atelier in una zona molto pericolosa del Queens, dove aveva acquistato un'ex-fabbrica degli anni Venti. Ne curò puntigliosamente ogni dettaglio del restauro, mantenendo inalterate le caratteristiche originali del fabbricato industriale. Quando, tuttavia, si penetra nell'edificio si rimane colpiti dall'equilibrio pacato tra gli interni, dove sono disposte le opere, e il giardino: un vero e proprio museo all'aperto. Dopo quasi tre anni di ristrutturazione, gli spazi della fondazione riaprono al pubblico, celebrando l'avvenimento con la mostra "Isamu Noguchi: Sculptural Design". *L.B.*

In 1985, Isamu Noguchi decided to move his studio into a dangerous area of Queens where he had bought an old factory built in the 1920s. With meticulous attention to detail, he restored the outside of the building keeping all its original features. But when you enter inside what is striking is the calm equilibrium of the interiors where his work is displayed and the garden which has become an open air museum. After nearly three years of restoration work, the foundation reopens to the public and celebrates the occasion with the exhibition 'Isamu Noguchi: Sculptural Design'. *L.B.*

Paris – France/Francia
L'ottimismo melanconico di Buren
Buren's melancholic optimism

Meno di due anni fa, con la mostra "Il Museo che non esiste" (Museo Nazionale d'Arte Moderna, Parigi, 2002), Daniel Buren suggeriva una profonda riconsiderazione dello spazio espositivo al sesto piano del Centre Pompidou di Parigi, utilizzandone per la prima volta *enclaves*, passaggi vuoti ed interstizi. Nel giocare tra interno ed esterno, Buren invitava lo spettatore a mettere in discussione la propria esperienza percettiva della mostra, moltiplicando itinerari, modalità di visita e, quindi, anche il rapporto con l'istituzione museale.

Con *Quattro volte di meno o di più?* Daniel Buren si impegna ora in un'analisi topografica di un'altra fondazione artistica parigina dalla forte identità: il Palais de Tokyo. Il suo intervento all'interno dell'edificio (concepito per l'Esposizione Internazionale del 1937 e utilizzato dal 2002 come "luogo di creazione contemporanea") si materializza nell'installare all'ingresso un contro-soffitto luminescente, decorato con gemme dai colori vivaci, che ha ridotto di un quarto l'altezza del vano. Una galleria di specchi lungo le pareti moltiplica la superficie murale. Tutti gli interventi che Daniel Buren ha concepito nell'installare i diversi pezzi della sua opera trasformano la sala in modo che l'opera e il suo creatore abbiano il medesimo ruolo. Se infatti l'istituzione ha la funzione di accogliere e sviluppare le opere esposte, non si può ignorare che essa stessa è parte integrante del meccanismo; che – in un certo senso – ha lo stesso valore di ciò che vi è esposto.

Ed è difficile non prendere a pretesto *Quattro volte di meno o di più?* per valutare in modo retrospettivo la prima fase della storia di questa nuova istituzione parigina, che vedrà a fine anno la partenza dei suoi fondatori-direttori, Nicolas Bourriaud e Jérome Sans. E che sarà affidata a Bernard Blistène, incaricato dal Ministero della Cultura di ridefinire il progetto culturale e il programma per i prossimi tre anni. Tra l'altro, il contro-soffitto di Buren ricorda, purtroppo in modo crudele (perché tardivo), il fatto che la monumentalità del luogo (lasciato sorprendentemente quasi intatto dagli architetti Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal incaricati della sua trasformazione in museo) ha paradossalmente danneggiato il progetto artistico del Palais de Tokyo. In particolare, le mostre collettive tematiche sono apparse spesso incapaci di imporre un loro significato, trasfigurando o facendo dimenticare lo spazio nel quale erano allestite. Come una sorta di pista da ballo all'inverso, l'installazione di Daniel Buren suggerisce una sorta d'ottimismo melanconico che riassume l'idea della transizione tra la fine di una storia che lascerà qualche rimpianto e l'inizio di un'altra vicenda, ancora incerta.
Thomas Boutoux, critico d'arte, abita a Parigi

Less than two years ago, Daniel Buren proposed, through the exhibition 'The Museum that didn't exist' (Musée National d'Art Moderne, Paris, 2002), a thorough analysis of how to use the 6th floor exhibition spaces of the Centre Georges Pompidou differently. By turning his attention to the enclaves, corridors, voids and open spaces rarely used until then, and by playing on the inner and outer characteristics of the place, Buren increased the possible itineraries and viewing positions in the space, compelling viewers to reflect on their own apprehension of an exhibition and their relation to an institution like the Pompidou. With *Four times less or four times more?*, Buren presented another topographical examination of a Paris art institution with a characteristic branded identity: the Palais de Tokyo. Buren's intervention in the building's interior, which was conceived for the 1937 World Expo and since 2002 has been used as the 'site of contemporary creation' of the Palais de Tokyo, consisted in the installation in its entrance of a luminescent false ceiling decorated with discs of bright colours. While this device reduced the height of the place by a quarter, Buren draped the walls with mirrors that widened the space. The key to Daniel Buren's works lies in his knack of transforming a room, which he does by installing pieces in such a way that the room itself becomes the work as much as the pieces that transform it. According to Buren, if the institution's function is to house or encase works of art, it cannot remain unharmed since it is an integral part of the whole device; it is, in a sense, on the same eye level as what is to be seen.

Following this, it was difficult not to take *Four times less or four times more?* as a pretext for questioning in retrospect the first step in the story of this new Paris institution, which is about to end with the departure of its two founder-directors, Nicolas Bourriaud and Jérome Sans and the take-over of Bernard Blistène, who has been appointed by the Ministry of Culture to redefine the Palais de Tokyo's 'cultural project' and to oversee its calendar for the next three years. Buren's lowered ceiling is thus a cruel (because belated) reminder that the monumentality of the building, left nearly intact by architects Anne Lacaton and Jean-Philippe Vassal who were commissioned to rehabilitate the building prior to its reopening, has done a considerable disservice to the Palais de Tokyo's artistic project, particularly to the group exhibitions that have been held there during the past three years, and which have repeatedly failed to demonstrate their need by converting or subduing their host space. A bit like a reversed dance floor, as many observers have noted, Buren's installation suggests a form of melancholic optimism. It adroitly translates the perception of the end of a story that will leave some regrets as another begins, still undecided.
Thomas Boutoux is an art critic based in Paris

Daniel Buren. Quatre fois moins ou quatre fois plus?
Fino a/Until 22.8.2004
Palais de Tokyo, avenue du Président Wilson 13
T +33-1-4723388
www.palaisdetokyo.com

Courtesy Palais de Tokyo, Paris

Roma – Italia/Italy
Miyajima, Ciracì, Geers

Fino a/Until 29.8.2004
MACRO, via Reggio Emilia 54
T +39-06-67107900
www.macro.roma.museum

Attento a permeare e modulare lo spazio di luce e colore, Tatsuo Miyajima utilizza nelle sue installazioni uno strumento tecnologicamente avanzato, i LED luminosi. Nato a Tokyo nel 1957, Miyajima abbina la modernità dei media prescelti con una visione poetica e filosofica profondamente radicata nel buddismo. In parallelo, il MACRO presenta due giovani artisti, Sarah Ciracì (1972) e Kendell Geers (1960). La prima manipola le sue fotografie, sovrapponendo a paesaggi desertici immagini fantascientifiche di astronavi in volo. Geers, invece, è l'*enfant terrible* dell'arte contemporanea sudafricana: "Il suo lavoro offre due possibilità: da una parte, una viscerale messa in scena che rende lo spettatore coinvolto in una sorta di eccitamento

Wien – Austria
Progettare e costruire nelle township sudafricane
Designing and building in South African townships

A Johannesburg è dedicata una mostra che si apre in agosto all'AZW di Vienna, una città che sta cercando di superare il passato. Quando nel 1994 Nelson Mandela ha indetto elezioni ed abolito l'apartheid, sono state poste le basi di un lento percorso volto a rovesciare gerarchie e tradizioni consolidate. Concependo Johannesburg come una sorta di coacervo rappresentativo dell'intero paese, la mostra "JO'BURG NOW!" traccia attraverso due progetti di architettura un ritratto del Sudafrica, confrontandosi sia con la sua bellezza e la sua varietà, sia con i suoi problemi sociali.

Con un'installazione nella corte del museo, il Dipartimento per l'edilizia residenziale e la progettazione del Politecnico di Vienna illustra l'enorme contrasto ancora in essere tra gli stili di vita della popolazione di colore e di quella bianca. Un ricovero per auto e una baracca in lamiera ondulata, delle stesse dimensioni, rievocano le impressioni ricevute da 25 studenti e 3 professori durante la realizzazione del progetto 'Sudafrica'. E mentre delle abitazioni dei bianchi si percepiscono solo lunghe recinzioni e basse rimesse per auto, nelle township dei neri si può notare come – in una superficie ristretta come quella di un garage – possono coabitare intere famiglie. Con la differenza che, per la maggior parte, queste ultime sono baracche provviste di acqua corrente. Peter Fattinger, Sabine Gretner e Franziska Orso, tuttavia, non hanno semplicemente compiuto un viaggio di studio con i propri allievi, nel corso del quale hanno annotato e rielaborato con un certo turbamento tutto ciò che hanno visto. Con i loro progetti in scala 1:1, hanno anche voluto intervenire nella realtà della città e fornire, secondo un programma serrato, un contributo sostanziale. Il lavoro di progettazione, iniziato in novembre, è sfociato infatti in febbraio in due interventi di edilizia sociale realizzati da 25 studenti del corso presso la township Orange Farm. Dopo cinque settimane di lavoro, sono nati un centro di assistenza diurna per disabili e un edificio per il Masibambane College. Le varie tappe della vicenda, documentate da video e foto, introducono nell'Architekturzentrum di Vienna il tema del contributo sostanziale che – al di là della teoria – l'architettura può fornire a un'utenza reale e penalizzata.

In un'altra parte dell'esposizione – con un lavoro già presentato nel 2003 alla Biennale di San Paolo – Anne Graupner e il suo team si occupano invece della crescita, delle contraddizioni e delle specificità di Johannesburg. Qui si racconta la storia e il futuro della città, ma anche della testimonianza di alcuni architetti locali che hanno formulato idee e progetti urbanistici per affrontare, attraverso l'architettura, le sfide sociali. Nel complesso emerge il ritratto di una metropoli appassionante e ricca di tensioni. *Lilli Hollein, architetto, abita a Vienna*

Foto di/Photo by Peter Fattinger

An exhibition at the AZW in Vienna opens in August dedicated to contemporary Johannesburg. The city we see has however to undergo change, to overcome the past. When in 1994 Nelson Mandela instated free elections and abolished apartheid for the first time, a slow path began towards overturning hierarchies and established customs. Taking Johannesburg as an urban conglomeration that is representative of the entire country, the exhibition "JO'BURG NOW!" uses two architectural projects to depict a portrait of South Africa that reveals its beauty and variety as much as its social problems.

With an installation in the courtyard of the museum, the Department for residential building and architecture from the Polytechnic of Vienna illustrates the enormous contrast between the lifestyle of the coloured population and that of the whites. A garage and a corrugated steel shed of the same size, evoke the impressions received by 25 students and 3 professors during the project 'South Africa'. Where the whites live, one perceives only long fences and low garages, while in the black townships the same small area may hold an entire family. The only difference is that there the sheds are equipped with running water. Peter Fattinger, Sabine Gretner and Franziska Orso, did not simply carry out a study trip with their students, during the course of which they noted and drew up with a troubled spirit all that they saw. With full scale designs, they have taken on the real world and provided, according to strict guidelines, a substantial help. Design work began in November; the following February students went to the township of Orange Farm to build two social projects. After five weeks, a day care centre went up for disabled people along with a building for Masibambane College. The various stages of the project, documented with video and photographs, are presented, illustrating the notion of the substantial contribution that, aside from theory, architecture can offer to a real user.

Anne Graupner and her team are working on a project already presented in 2003 at the São Paulo Biennale that deals with the growth, contradictions and specific characteristics of Johannesburg. It describes the history and future of the city along with the testimonies of a number of local architects who have formulated ideas and projects that use architecture to take on social challenges. The result is a portrait of a fascinating city, rich with tension.
Lilli Hollein is an architect based in Vienna

JO'BURG NOW!
5.8.2004-27.9.2004
Architekturzentrum Wien, Museumplatz 1
T +43-1-5223115
www.azw.at; www.orangefarm.net.tc

Humlebæk – Danimarca/Denmark
La natura intrinseca delle cose
The intrinsic nature of things

Fotografia di/Photograph by David Messent

L'archivio di Jørn Utzon è composto quasi interamente da planimetrie e sezioni, disegnate con tratti di matita sottilissimi. Purtroppo, oggi a sopravvivere sono solo pochi schizzi; molti dei modelli che formavano il cuore del suo modo di progettare sono andati distrutti, e di numerosi progetti – in particolare quelli appartenenti alla serie "Additive Architecture" – esistono solo le riproduzioni. Per fortuna, nonostante queste difficoltà di vario genere, l'esposizione di Utzon al Louisiana Museum sta riscuotendo un successo senza precedenti.

La mostra inizia proprio dove la carriera di Utzon si è interrotta, cioè con Can Feliz, la seconda delle case da lui realizzate a Maiorca. Tra quest'ultima e la sala – splendidamente allestita – dedicata alla precedente Can Lis, i visitatori sono accolti dalla voce – il primo di numerosi interventi audio – di un autore noto per essere uomo di poche parole: "In quanto architetto, credo sia molto più importante essere innamorati della natura intrinseca delle cose, che lottare per la forma e lo stile".

È difficile immaginare un modo più esplicito di distinguere l'opera di Utzon dai progettisti contemporanei. Sebbene sia stato lui il primo a concepire quello che è ora considerato l'archetipo di "architettura icona", l'approccio di Utzon implicava il contatto diretto con la natura più intima di attività, luoghi e materiali, mentre la forma finale non era imposta, ma rivelata. La natura, almeno tanto quanto le altre architetture, era per lui un esempio costante. E così, lasciata Maiorca alle spalle, il visitatore è condotto tra i meandri delle sale del Louisiana, alla scoperta di una piccola, ma cruciale sezione riservata al tema 'natura' e ai suoi interpreti: il fotografo Blossfeldt, il pittore Karl Kylberg, il biologo D'Arcy Wentworth Thompson, e il padre stesso di Utzon, architetto navale, il quale, pur di ottimizzare l'aerodinamicità dei suoi yacht, si dedicò allo studio dei pesci.

A questo punto si raggiunge uno spettacolare allestimento sul tema della piattaforma. Trasformata in un'evocazione del Monte Alban, l'installazione mostra le sagome in miniatura dei visitatori che si stagliano sulla gigantesca proiezione delle fasi di costruzione dell'Opera House di Sydney con tutti i progetti a essa collegati. La varietà del materiale esposto – disegni, fotografie, campioni di materiali, grandi diapositive retroilluminate, piccoli schermi, animazioni CAD, modelli vecchi e ricostruiti, frammenti del rivestimento dell'edificio – rende avvincente e, al tempo stesso, unica l'intera mostra.

Una volta superate le piattaforme, si entra nel mondo della Chiesa di Bagsværd, con i modelli originali in scala 1:50, frammenti a grandezza naturale e una magnifica foto retroilluminata dell'interno, alta fino al soffitto: la migliore che io abbia mai visto di quello spazio avvolto nella penombra. Da qui, si scende in una sala dedicata all'"Additive Architecture", con nuovi modelli (incluso il sistema di abitazioni 'Espansiva'), una sedia 'decostruita' e un imponente modello della struttura del Palazzo dell'Assemblea del Kuwait.

Il tema dell'"architettura additiva" prosegue nel cortile, nel quale si trovano progetti e disegni di arredi. Di qui si raggiunge, scendendo, una galleria a gradoni, che ospita le cantine letterali e virtuali di Utzon: la prima consiste in una struttura di acciaio pensata per una vasta cantina in Libano, la seconda in un grandioso progetto, mai realizzato, per il museo di Silkeborg. In questo caso e per la prima volta, la mostra non è all'altezza dell'architettura. Il progetto libanese è montato in modo prosaico, mentre un tour animato di Silkeborg fa sembrare sterile quello che, in realtà, è il più voluttuoso dei suoi progetti. Il modello in gesso, ormai un po' consumato, realizzato dagli studenti della Royal Danish Academy, evoca con maggior successo il suo universo post-Corbusiano.

Sebbene abbia avuto un ruolo modesto nell'ideazione della mostra, la presenza di Utzon si avverte in ogni angolo, mentre descrive la sua opera (in danese, sottotitolato in inglese) su una serie di piccoli schermi. Nonostante queste immagini siano state estratte da un programma per la televisione (*Skyer. 'Clouds'* di Pi Michael), queste interviste, meravigliosamente intime, ci ricordano che anche l'architettura più vigorosa può essere raccontata con un linguaggio accessibile a tutti. Personalmente, non riesco a ricordare un'altra esposizione architettonica più coinvolgente di questa e non mi meraviglia che, solo nel primo mese, abbia attirato più di 50.000 visitatori. Per chi è affascinato dalla "natura delle cose", la visita non potrà che essere profondamente appagante.

Richard Weston insegna architettura presso l'Università di Cardiff, Gran Bretagna

Fotografia di/Photograph by Brandum & Co.

Jørn Utzon's archive consists almost entirely of plans and sections drafted in fine pencil lines. Depressingly few sketches survive, many of the models that were at the heart of his designing have been destroyed, and several projects – notably the 'Additive Architecture' series – live on only through reproductions. Happily, despite these manifold difficulties, the Louisiana Museum's Utzon exhibition is an almost unqualified triumph.

The show begins where Utzon's career effectively ended, with Can Feliz, the second of his houses on Majorca. Between this and a beautifully staged room devoted to the earlier Can Lis, visitors are greeted by the first of several telling statements by this famously silent artist: "As an architect I believe it is very important to fall in love with the nature of things instead of fighting for form and style." It is difficult to think of a more telling way to distinguish Utzon's work from today's designer-buildings. Although he conceived what is now seen as the archetypal 'signature' building, Utzon's way of working involved getting inside the nature of activities, places and materials to discover, not impose, form. Nature, as much as other architecture, was his abiding example. And so, after leaving Majorca, Louisiana's meandering galleries lead the visitor through a small but crucial display about Nature and its interpreters – the photographer Blossfeldt, the painter Karl Kylberg, the biologist D'Arcy Wentworth Thompson, and Utzon's naval-architect father who studied fish to help streamline his yachts.

From there you move into a spectacular set-piece on the theme of the platform. Transformed into an evocation of Monte Alban, the installation sets silhouettes of diminutive visitors against a vast video projection illustrating the development of Sydney Opera House and related projects. The range of materials deployed – drawings, photographs, material samples, large back-lit transparencies, small screens, CAD animations, old and re-created models, fragments of building fabric – is both engrossing and typical of the whole show.

Leaving the platforms, you enter the world of Bagsværd Church, with original 1:50 models, full-size fragments, and a magnificent story-high, back-lit photograph of the interior – the best I have seen of that subtly-lit space. From there you descend into a room devoted to Additive Architecture, featuring new models (including the 'Espansiva' housing system), a 'deconstructed' chair, and an imposing relief of the Kuwait Assembly building structure.

The 'additive' theme continues with the courtyard housing projects and other designs for furniture, from where you descend again into a stepped gallery housing Utzon's literal and virtual caves – the former a steel structure for a vast cave in Lebanon, the latter the great never realised project for Silkeborg Museum. Here, for once, the show does not rise to the occasion of the architecture. The Lebanon project is prosaically mounted, while an animated tour of Silkeborg makes that most voluptuous of projects feel sterile – a slightly worn plaster model made by students at the Royal Danish Academy is far more successful in evoking its post-Corbusian form-world.

Utzon played only a modest part in the conception of the exhibition, but despite this he seems to be around every corner, describing his work (in Danish with English subtitles) on a succession of small screens. Although extracted from a television programme (*Skyer. 'Clouds'* by Pi Michael), these wonderfully intimate interviews feel purpose-made – and offer a reminder that architecture of great power can be discussed in language accessible to anyone. I cannot recall a more engaging architectural exhibition than this, and it comes as no surprise that it attracted more than 50,000 visitors in its first month. For anyone fascinated by 'the nature of things', a visit will be richly rewarded.

Richard Weston is Professor of Architecture at Cardiff University, Great Britain

Jørn Utzon: the architect's universe
Fino a/Until 29.8.2004
Louisiana Museum, 3050 Humlebæk
T +45-49190719
www.louisiana.dk

adrenalitico... dall'altra, una sensazione di freddezza, che può confinare con la repulsione" (Okwui Enwezor). *L.B.*

Modelling space with light and colour, Tatsuo Miyajima uses a technologically advanced instrument in his installations, luminous LEDs. Born in Tokyo in 1957, Miyajima combines the modernity of his chosen medium with a poetic and philosophical vision deeply rooted in Buddhism. Alongside this, MACRO presents two young artists, Sarah Ciracì (1972) and Kendell Geers (1960). The first manipulates her own photographs, superimposing science fiction images of flying spaceships onto desert landscapes while Geers is the *enfant terrible* of South African contemporary art. "The work of Kendell Geers offers up two possibilities; one a visceral setting which gives the viewer a kind of adrenaline excitement... The other possibility is one of extreme coldness, that borders on repulsion." (Okwui Enwezor). *L.B.*

Roma – Italia/Italy
Aldo Rossi. L'archivio personale

Fino a/Until 12.9.2004
MAXXI, via Guido Reni 2
T +39-06-3202438
www.maxximuseo.org

Matita, pastelli e colori ad olio: Aldo Rossi lavorava così ai suoi progetti, partendo da uno schizzo concettuale dal tratto quasi infantile. Le tavole finali – non tele ma stampe eliografiche – possedevano però l'apparenza, l'odore intenso dei dipinti tradizionali. Per permettere di

accostarsi al mondo intimo della sua architettura, il MAXXI di Roma espone per tutta l'estate documenti e scritti tratti dall'archivio personale di Rossi. Un fondo prezioso, che nel 2001 è stato acquisito dalla Direzione generale per l'architettura e l'arte contemporanea. *L.B.*

Pencil, crayon and oils were the preferred materials of Aldo Rossi for working on his designs, which started with a conceptual sketch that had an almost childlike quality. The final drawings, which were prints not canvases, had the appearance and intense feeling of traditional paintings. Allowing a closer look at what is a very personal way of interpreting architecture, MAXXI in Rome is showing this summer documents and writings from the Rossi archive that was founded in 2001 and acquired by the Direzione generale for architecture and contemporary art. *L.B.*

Stockholm
Svezia/Sweden
Swedish Hearts

Fino a/Until 15.8.2004
Moderna Museet
www.modernamuseet.se

Cosa significa essere svedesi oggi? Al di là degli stereotipi l'esposizione al Moderna Museet prova a offrire uno spaccato della Svezia contemporanea attraverso le opere di 26 artisti di origini diverse, ma tutti naturalizzati svedesi. L'esperienza di Snezana Vucetic-Bohm, che racconta la realtà di una famiglia jugoslava immigrata negli anni Settanta, non è infatti meno 'svedese' delle fotografie delle chiese battiste sparse per il paese, ritratte da Carl Johan Erikson che, in questo modo, ripercorre il suo stesso cammino di fede. *E.S.*

What does being Swedish mean today? Going beyond the obvious stereotypes and banalities, the exhibition at the Moderna Museet attempts to offer a look at contemporary Sweden through the work of 26 artists from different parts of the country. The exhibit includes the work of Snezana Vucetic-Bohm that describes the story of a Yugoslavian family who emigrated there in the Seventies, and the no less 'Swedish' photographs of Baptist churches from around the country taken by Carl Johan Erikson that tell the story of his religious upbringing. *E.S.*

Nuovi libri/New books

Due libri molto diversi tra loro, ma entrambi incentrati su tre figure chiave degli ultimi cinquant'anni. Il primo, *Pierre Restany, il critico come artista*, guida il lettore nel ripercorrerne la vicenda personale e professionale attraverso un racconto per immagini e testi ritrovati nelle pagine della rivista *Domus*. Partecipano all'omaggio Stefano Casciani e Maurizio Bortolotti, che fino alla sua scomparsa (il 25 maggio 2003) hanno intrecciato con Restany (sotto, nella foto) riflessioni e dibattiti sui "sentieri incrociati" dell'arte contemporanea. Gli amici Maria Grazia Mazzocchi, Alessandro Mendini, Hans Hollein e Mimmo Rotella tracciano invece la cornice di un'intensa "fotografia a posteriori".

Il secondo libro ospita, invece, i visi sfumati dalla pellicola in bianco e nero, compagna abituale di viaggio di Ettore Sottsass e di Fernanda Pivano. *Ettore Sottsass. Facce Faces* racchiude una selezione scelta delle immagini che il designer milanese ha donato nel 2001 alla Fondazione Benetton Studi e Ricerche: 13.000 negativi, 150 diapositive e più di 200 stampe. Uno scrigno che racchiude metaforicamente le esistenze di Sottsass e di Fernanda Pivano, sua moglie per trentasette anni. Molti, forse una vita intera, costellati da incontri decisivi con scrittori, poeti, musicisti come Ernest Hemingway (a destra, nella foto con la Pivano), Chet Baker, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Henry Miller e molti altri. Curati da Stefano Casciani, *Pierre Restany, il critico come artista* e *Ettore Sottsass. Facce Faces* sono pubblicati dall'Editoriale Domus.

Two very different books that focus on three key figures of the last fifty years: one, *Pierre Restany, il critico come artista*, uses pictures and articles from the pages of *Domus* to guide readers as it retraces his personal and professional lives. Sharing in this tribute are Stefano Casciani and Maurizio Bortolotti, who exchanged ideas and debated on the "crossed paths" of contemporary art with Restany, left, until his death (May 25 2003). His friends Maria Grazia Mazzocchi, Alessandro Mendini, Hans Hollein and Mimmo Rotella provided the background for this intense 'backward glance'.

The other book contains faded faces impressed on black and white film, the constant travelling companion of Ettore Sottsass and Fernanda Pivano. *Ettore Sottsass. Facce Faces* contains a choice selection of the photographs donated by the Milanese designer to the Fondazione Benetton Studi e Ricerche in 2001: 13,000 negatives, 150 slides and more than 200 prints. This metaphorical treasure chest stores the experiences of Sottsass and Fernanda Pivano, his wife of thirty-seven years. Many, indeed a whole lifetime, include major encounters with writers, poets and musicians: Ernest Hemingway (above, in the photo with Pivano), Chet Baker, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Henry Miller and many more. Edited by Stefano Casciani, *Pierre Restany, il critico come artista* and *Ettore Sottsass. Facce Faces* are published by Editoriale Domus.

Amsterdam
Olanda/The Netherlands
Kramer vs. Rietveld Contrasts in the furniture collection
Fino a/Until 29.8.2004
Stedelijk Museum CS, Oosterdokskade 5
T +31-020-5732 911
www.stedelijk.nl

Dal gennaio di quest'anno, lo Stedelijk Museum ha chiuso i battenti: una situazione che rimarrà invariata almeno fino al 2008, quando saranno ultimati i lavori per l'ampliamento progettato da Alvaro Siza. E proseguirà senza interruzioni anche l'attività espositiva, traslocata su due piani dell'ex-sede centrale delle Poste. Tra le iniziative in programma, si segnala un'esposizione di arredi storici, che pone l'accento sugli stili opposti di due dei maggiori esponenti dell'avanguardia olandese: Piet Kramer e Gerrit Rietveld. *E.S.*

From January of this year, the Stedelijk Museum has been closed and will remain so until at least 2008, when work should be completed on the extension designed by Alvaro Siza. The exhibition programme proceeds without interruption, temporarily moved to two floors of the former central headquarters of the post office. Amongst the first events included in the programme is an exhibition of historic furniture, which focuses on the styles of two of the major exponents of the Dutch avant-garde: Piet Kramer and Gerrit Rietveld. *E.S.*

Paris – Francia/France
Paris 2012. International Architecture Competition
Scadenza iscrizione/Deadline Registration 31.7.2004
Pavillon de l'Arsenal, boulevard Morland 21
infopa@pavillon-arsenal.com
http://architecture.parisjo2012.fr

Come creare un nuovo simbolo per una città come Parigi? Candidata ad ospitare l'edizione 2012 dei Giochi Olimpici, la capitale francese rivolge l'interrogativo ai progettisti (e agli studenti) di tutto il mondo attraverso un grande concorso internazionale. Obiettivo: disegnare un punto di riferimento che sottolinei l'evento. *E.S.*

How do you create a new symbol for a city such as Paris? In the running to host the 2012 Olympic Games, the French capital has put this question to designers (and students) from all over the world with a major international competition. The aim is to design a point of reference that underlines the event. *E.S.*

Milano – Italia/Italy
Concorso Beck's
Fino a/Until 31.8.2004
www.becks.it

Venti progetti in gara realizzati da giovani artisti emergenti e la possibilità, fino alla fine di agosto, di votare on line: questi i dati da tenere sottomano per partecipare al concorso indetto da Beck's. E con la possibilità di seguire ogni giorno l'andamento della classifica. Le opere in gara sono state selezionate nell'ambito del Beck's Prize, un concorso internazionale riservato "a designer, fotografi, videoartisti e interpreti di tutte le forme d'arte".

A shortlist of twenty projects by up and coming young artists has been put together with a chance to vote on line up until the end of August. The award run by Beck's also offers a chance to keep a daily check on who's in the lead. The works competing have been selected for the Beck's Prize, an international competition for designers, photographers, videoartists and intepreters of all forms of 'art'.

British Graduate Design Festival

In luglio Londra è inondata da una serie di mostre che espongono designer emergenti appena laureati. Anche se a partecipare saranno meno della metà dei 10.000 giovani che ogni anno completano i loro studi, l'energia e la creatività in gioco fanno sì che queste esposizioni siano paragonabili a fiere come 100% Design o il Salone Satellite di Milano. "New Designers" e "UNDU" offrono la possibilità di esplorare idee e proposte di una generazione nascente, lasciando una porta aperta alla discussione critica e offrendo l'opportunità di incontrare sia operatori del mondo produttivo, sia coloro che in questo mondo stanno ancora cercando un loro posto. "New Designers" e "UNDU" sono vetrine che espongono mobili, prodotti, tessili, gioielli, ceramiche e una lunga lista di altri prodotti del design. *Tobias Feltus*

In July, London is taken over by a series of shows that expose Britain's new graduate talent. Despite the fact that less than half of the nearly 10,000 UK annual design grads will be exhibiting, the sheer quantity of creativity makes London's graduate design shows comparable to industry events like 100% Design and the Milanese Salone Satellite. 'New Designers' and 'UNDU' are two events that offer the possibility to understand what fresh minds in design are thinking, leaving the door open for inspiring conversation and criticism, and the opportunity to meet people who are in the industry as well as those who wish to find a place within it. 'New Designers' and the newer 'UNDU' exhibitions are showcases of furniture, product design, textiles, jewelry, ceramics, and an ongoing list of design fields. *Tobias Feltus*
'New Designers', Business Design Centre, Islington (1.7.2004–4.7.2004; 8.7.2004–11.7.2004), www.newdesigners.com; 'UNDU', The Atlantis Gallery, Brick Lane (8.7.2004–11.7.2004), www.undugraduates.co.uk

9
Nürnberg
Germania/Germany
Ladislav Sutnar: Designer in two Worlds
9.7.2004 – 19.9.2004
Neues Museum, Luitpoldstraße 5
T +49-911-240200
www.nmn.de; www.sutnar.com

Organizzata dal Museo di Arti Decorative di Praga e dal Cooper-Hewitt di New York, la prima retrospettiva sull'opera di Ladislav Sutnar fa luce sulle due vite del designer boemo: quella in patria e la successiva esperienza negli Stati Uniti. Strenuo assertore della necessità di chiarezza e pulizia nell'informazione grafica, era solito affermare: "Senza caratteri tipografici efficaci, il pilota di un jet non è in grado di leggere i suoi strumenti abbastanza in fretta da sopravvivere". *E.S.*

Organised by the Museum of Decorative Arts in Prague and the Cooper-Hewitt in New York, the first retrospective to deal with the work of Ladislav Sutnar looks at the two lives of the Bohemian designer: one in his homeland and the other his subsequent experiences in the United States. Strenuous asserter of the need for clarity and cleanliness in graphic information he often said: "Without effective typographic characters, the pilot of a jet can't read his instruments quickly enough to survive." *E.S.*

10
New York – U.S.A.
Counter Culture
10.7.2004 – 14.8.2004
New Museum, 583 Broadway
T +1-212-2191222
www.newmuseum.org

Per visitare questa mostra non è necessario varcare la soglia di un museo. L'invito è, invece, a scovare le sei installazioni di artisti newyorkesi all'interno di altrettanti negozi e ristoranti. Tutti dislocati attorno alla Bowery, storica arteria legata alla controcultura degli anni Sessanta, deputata ad ospitare la futura sede del New Museum, opera dei giapponesi Sanaa. Tra gli autori Flux Factory, Ricardo Miranda Zuñiga, Jean Shin, Julianne Swartz, Marion Wilson e Raul Vincent Enriquez, autore quest'ultimo di una guida sonora in formato mp3 che si può scaricare dal sito del museo. *E.S.*

To visit this exhibition there is no need to enter into a museum. An invitation is instead extended to discover six installations by New York artists placed in six shops and restaurants. All of them are spread around the Bowery, a legendary thoroughfare very much linked to the alternative culture of the 60s, assigned to host the future headquarters of the New Museum by Japanese designers Sanaa. Artists include Flux Factory, Ricardo Miranda Zuñiga, Jean Shin, Julianne Swartz, Marion Wilson and Raul Vincent Enriquez, author of a sound guide in mp3 format that can be downloaded from the museum's website. *E.S.*

16
Shanghai – Cina/China
Arata Isozaki. Unbuilt
16.7.2004 – 1.8.2004
Shanghai Urban Planning Exhibition Center
www.supec.org

Una retrospettiva importante dedicata a Arata Isozaki e in particolare alle sue architetture non realizzate che, dotate di un carattere utopico, furono abbandonate dalla storia. Senza lo scopo di una trasformazione obbligata in realtà, i progetti "City in the Air", "Computer-aided City", "Interior City" e "Mirage City" ebbero un ruolo importante nel panorama dell'architettura internazionale, fino ad allargarne addirittura i confini. La mostra, inoltre, presenta l'installazione *Electric Labyrinth*: progettata nel 1968 per la Triennale di Milano, mai realizzata, fu finalmente costruita nel 2000. Dopo Shanghai, l'esposizione si sposterà a Guangzhou (Guangzhou Museum of Art, 14 agosto – 14 settembre; www.gdmoa.org) e a Qingdao (Qingdao Sculpture Museum, 1 ottobre – 20 ottobre).

A major exhibition retrospecting Arata Isozaki's works of 'unbuilt' visionary architecture and reviewing ideas that were abandoned by history. Having no goal of being realised, his visionary projects such as 'City in the Air', 'Computer-aided City', 'Interior City' and 'Mirage City' played a significant role in architecture expanding the limit of its potential. The exhibition includes the *Electric Labyrinth*, an 'unrealised' installation which was planned for the Milano Triennale of 1968 and finally realised in 2000. It will be travelling to Guangzhou (Guangzhou Museum of Art, August 14 to September 14; www.gdmoa.org) and in Qingdao (Qingdao Sculpture Museum, 1 October to October 20).

Anche Domus è su e-flux/Domus on e-flux

e-flux è un'agenzia che opera via Internet, distribuendo informazioni su mostre di arte contemporanea, pubblicazioni e convegni ai più importanti musei, biennali, centri culturali, fiere e riviste d'arte di tutto il mondo. Ogni mese e-flux diffonde in anteprima i contenuti di *Domus*.
www.e-flux.com

e-flux is an internet-based information bureau dedicated to world wide distribution of information about contemporary arts exhibitions, publications and symposia for leading international museums, biennales, cultural centres, art fairs and magazines. Each month, e-flux distributes a preview of *Domus*' contents. www.e-flux.com

London– Gran Bretagna/Great Britain
Saul Bass
17.7.2004 – 19.9.2004
Design Museum London, Shad Thames
T +44-870-833 9955
www.designmuseum.org.uk

Quando nel 1961 Saul Bass (1920-1996; nella foto) disegnò la grafica di *West Side Story*, con un tratto immediato anticipò sui titoli d'apertura gli scenari del film e il suo contesto sociale: l'Harlem ispanica, con le sue cortine urbane segnate dalle scale metalliche di sicurezza. Negli anni Sessanta, sintetizzare in un'unica immagine l'impostazione grafica di una pellicola cinematografica fu una vera e propria svolta, resa possibile anche dalla collaborazione con autori emblematici: Otto Preminger (*The Man with the Golden Arm*, *Anatomy of a Murder*, *Bonjour Tristesse*), Hitchcock (*North by Northwest*, *Psycho*, *Vertigo*). La mostra "Saul Bass" è l'occasione per ripercorrerne la carriera: dai primi lavori nella Los Angeles degli anni Cinquanta e Sessanta alle ultime collaborazioni con Martin Scorsese. *L.B.*

In 1961, when Saul Bass (1920-1996; photo) designed the graphics for *West Side Story*, the straightforward style of his opening titles immediately set the scene for the film and in a certain sense suggested its social context: Hispanic Harlem with its urban backdrop of metal fire escapes.
In the 60s, this ability to capture in a single image the graphic style of a film was a major turning point, made possible also by collaborations with leading filmmakers like Otto Preminger (*The Man with the Golden Arm*, *Anatomy of a Murder*, *Bonjour Tristesse*), Hitchcock (*North by Northwest*, *Psycho*, *Vertigo*). The exhibition 'Saul Bass' is a chance to look at his career, from the early work in Los Angeles in the 50s and 60s to the later collaborations with Martin Scorsese. *L.B.*

25
Aspen – U.S.A.
IDCA:54
25.8.2004 – 28.8.2004
T +1-800-8150059
www.idca.org

Tra le montagne del Colorado, la cinquantaquattresima edizione della IDCA, la più esclusiva conferenza internazionale che dal 1949 raggruppa l'élite del design, punta i riflettori sulle interfacce e sulla loro progettazione. "Viviamo in una società di reti dove progettare significa disegnare interfacce (digitali e ambientali, virtuali e tangibili, fisiche e fisiologiche), punti di contatto tra l'uomo e il mondo intero": questa la premessa degli organizzatori. A parlarne sono stati invitati Greg Lynn, John Maeda, Dunne + Raby, UN Studio e Realities United. *E.S.*

Amid the mountains of Colorado, the fifty-fourth edition of IDCA, an exclusive international conference that since 1949 has been bringing together top names from the world of design, looks at interfaces and their design. "We live in a society of networks where designing means designing interfaces (digital and environmental, virtual and tangible, physical and physiological), points of contact between man and the whole world", is the premise of the organisers. Greg Lynn, John Maeda, Dunne + Raby, UN Studio and Realities United have been invited to discuss the subject. *E.S.*

Xavier Luccioni
L'architetto senza età. Una lettera da Parigi
The ageless architect. A letter from Paris

Tamouh Alemam è rimasto colpito dal blu che dominava le cimase della mostra al Centre Pompidou: un blu cobalto mediterraneo. Diceva di essere rimasto "impressionato dalla personalità di Giancarlo De Carlo", poiché, contrariamente a quanto accade nell'*architecture-business*, "egli possiede un'umiltà che lo avvicina alla gente comune". Aggiungendo poi: "Le sue azioni derivano da un lavoro fatto sul campo. La sua filosofia è strettamente legata al rapporto che instaura con gli altri. Giancarlo è un architetto-operaio, sempre presente sul cantiere e fra la gente".

Tamouh è siriano, architetto e scenografo. È uno degli studenti che seguono i miei corsi sull'architettura urbana all'Università di Parigi 8°. Come pure Natacha Asad, che ha notato come "fin dall'inizio della sua carriera d'architetto, De Carlo manifestasse in ogni progetto il proprio impegno politico, avendo compreso quanto fosse utile alla città la collaborazione fra le persone e quanto una città potesse essere resa più umana dalla crescita di una coscienza collettiva". Natacha ha affermato che: "il cemento che De Carlo usa sembra vivere in sintonia con la natura, fino ad assorbirne elementi vegetali e colori, dando l'impressione che racchiuda i mormorii della campagna". Chi dovrei citare ancora? Ah... Fadila! È una donna architetto, algerina. Dopo aver visitato l'esposizione mi ha confidato di essersi commossa per le parole dette da Giancarlo De Carlo nel corso di una video-intervista su Beirut, nella quale affermava che "quando il mondo sarà diventato multietnico, il moltiplicarsi dei linguaggi imporrà una nuova coerenza che verrà fornita dall'architettura".

Avevo chiesto a questi e ad altri studenti di visitare la mostra che il Beaubourg ha dedicato all'architetto De Carlo e di scrivere un loro promemoria. Ma non sapevo se avrebbero condiviso la simpatia che mi lega a lui, dopo l'incontro a Venezia dell'estate scorsa, suggerito da Jacqueline Stanic (di cui saluto la generosità e la costanza nel convincere il Centre Pompidou a dedicare una delle loro esposizioni a questo personaggio senza età). Non sapevo se avrebbero o meno sposato la mia convinzione. E se in tempi di trionfante individualismo, come sono i nostri, avrebbero potuto – loro che hanno fra i venti e i trenta anni – restare intrigati dalle nostre idee di 'partecipazione' dell'architettura alla vita urbana. Questi studenti sono siriani, algerini, cinesi, coreani, giapponesi, e dunque – ad eccezione di due tedeschi (dell'est) e di alcuni francesi – non europei. Non avrebbero forse sentito la loro generazione troppo lontana dalle preoccupazioni di un architetto e filosofo che potevano addirittura giudicare di un'altra epoca?

Niente affatto! Rileggendo i 'promemoria' degli studenti, ho capito chiaramente che le battaglie condotte da Giancarlo De Carlo in favore di un'architettura rispettosa dei luoghi, delle persone e della loro storia, sono più che mai attuali. Proprio come sono più che mai attuali il suo impegno e la sua presenza di architetto senza età!
Xavier Luccioni, architetto, insegna all'Università di Parigi 8°

Tamouh Alemam appreciated the blue that dominated the exhibition – a cobalt blue reminiscent of the Mediterranean. And he had been especially "struck by Giancarlo's personality. For, contrary to the prevailing mood among architecture-business circles, this man has a humility that brings him closer to simple people". And he adds: "His process starts from work on the ground, through a philosophy closely linked to his own relationships with others. Giancarlo is the architect-worker, in close proximity to the building site and to people".

Tamouh is Syrian, an architect and stage designer attending my courses on the city at the Université de Paris 8. Another of my students, Natacha Asad, noted that "right from the beginning of his career as an architect, Giancarlo De Carlo's political commitment shines through his work. He has understood in fact how cooperation among men can be vital to a city; and how much this collective conscience can make it human". She writes that "concrete in his hands seems to live with nature, absorbing its vegetation and colours until it appears to reflect the innermost feelings of the countryside itself". Now who else should I quote? Fadila! A woman, an architect, and from Algiers. After visiting the exhibition, she confided to me how moved she had been by the following passage in a video interview with Giancarlo De Carlo, in which he recalls Beirut: "When the world becomes multi-ethnic", he says, "the openness of languages will impose a new coherency via architecture".

I had asked these students to go and see the De Carlo exhibition at the Beaubourg and to write down their 'memories' of it. But I did not know whether they would share my own liking for Giancarlo. I have been an admirer of his ever since I went to see him in Venice last summer, on the advice of Jacqueline Stanic, whom I hail for the generosity and pugnacity with which she managed to convince the Centre Pompidou to consecrate an exhibition to this ageless figure. But would my students espouse my convictions? And would they, aged as they are, between twenty and thirty, have been as equally infatuated with our concepts of civil involvement, at a time when individualism is rampant? These students are Syrian, Algerian, Chinese, Korean and Japanese, hence extra-European, with the exception of two (former East) Germans and a few French. Would they not perhaps have considered their generation too far removed form the concerns of an architect and philosopher whom they might feel belongs to another epoch?

Not at all! On looking through these students' 'memories', I have understood clearly that the battles waged by Giancarlo in favour of an architecture which respects sites, persons and their history are more contemporary than ever.

In short, how topical is this committed figure, how present this ageless architect!
Xavier Luccioni, architect, teaches at the Université de Paris 8

Anastasia la ragazza di Mosca è amica di Barbara e le ho detto
che volevo molto salutare la tomba di Malevič.
Anastasia ha trovato il nome del posto – Nemčinovka – a una quarantina
di chilometri da Mosca ma con quello stesso nome
sulla mappa c'erano altri tre posti.
Abbiamo rischiato e dopo aver domandato a distributori d benzina,
stradini, muratori, camionisti e gente sconosciuta, ci siamo trovati
su una strada di campagna che correva lungo
una foresta di altissime betulle.
Eravamo stanchi e nervosi e Barbara ha urlato: "Casimir aiutaci".
Allora è apparsa una vecchietta con un uomo. Suo marito.
La vecchietta ha detto: Sono la figlia della prima moglie di Malevič.
Così abbiamo trovato la tomba.
Un cubo bianco; cubo suprematista disegnato dall'amico Suetin.
Su una delle facce un quadrato che era nero e adesso è rosso.
Abbiamo saputo dopo che quel giorno era l'anniversario della morte di
Malevič. 15.5.1935.
Appoggiato sul cubo c'era qualche fiore.

Anastasia, the girl from Moscow, is a friend of Barbara's
and I told her I very much wanted to visit Malevich's grave.
Anastasia found the name of the place, Nemchinovka, about forty kilometres
from Moscow. But the map showed three other places with the same name.
We risked it and after stopping to ask petrol pump attendants, road
sweepers, bricklayers, truck drivers and other unidentified people,
we found ourselves on a country lane skirting a forest
of very tall birch trees.
We were tired and on edge when Barbara yelled: "Kasimir, help us!"
Whereupon an old woman appeared with a man. It was her husband.
The old woman said: "I am the daughter of Malevich's first wife."
So we found the grave.
A white cube, a suprematist cube designed by his friend Suetin.
On one of its sides was a square, once black and now red.
We heard later that we had been there on the anniversary of Malevich's
death: 15.5.1935.
Laid on the cube were a few flowers.

SOTTSASS

Ettore Sottsass **Foto dal finestrino** **Pictures from a window**

Athens: Olympic Games 2004

Spettatori e aspettative
Spectators and expectations

A un mese dall'inizio dei Giochi Olimpici molti dei cantieri per le infrastrutture sportive sono ancora aperti. Ma una volta di più la metropoli mediterranea non sembra per nulla intimorita dall'incertezza
One month from the beginning of the Olympics, much of the infrastructure remains incomplete. But once more the Mediterranean metropolis appears undaunted by uncertainty

Intervista con/Interview with
Hariklia Hari e/and **Yorgos Tzirtzilakis**
Fotografia di/Photography by
Francesco Jodice
A cura di/Edited by
Michele Brunello e/and **Joseph Grima**

Il sito dell'Athens Olympic Sports Complex osservato dal cantiere del Media Village. A sinistra, la copertura dello Stadio Olimpico progettato da Santiago Calatrava; in primo piano, le rovine di un villaggio bizantino (sulla mappa: sito A)

Athens Olympic Sports Complex seen from the construction site of the Media Village. In the distance, the canopy of the Olympic Stadium designed by Santiago Calatrava; in the foreground, the ruins of a Byzantine village (on the map: site A)

Vista sull'Olympic Canoe/Kayak Centre; in alto a destra, il terminal del nuovo tram che collega il complesso sportivo al centro città (sulla mappa: sito B)

View over the Olympic Canoe/Kayak Centre; on the right, at the top, the new Tram Terminal that connects the complex to the city centre (on the map: site B)

Elogio del non finito

Stefano Boeri: A poche settimane dall'inizio dei Giochi Olimpici, si ha l'impressione che molti dei grandi cantieri per Atene 2004 siano in ritardo. Ma che i Giochi Olimpici siano comunque serviti per attivare e accelerare molte altre trasformazioni nel corpo della città...

Yorgos Tzirtzilakis: In effetti, la nostra sensazione è quella di vivere i momenti che precedono la prima di un grande spettacolo wagneriano... Con grandi aspettative, un'attività frenetica e poche sicurezze che i tempi siano rispettati. Per i cittadini di Atene, quello che sta succedendo è davvero indecifrabile. Anzi è un misto di familiarità e di perturbante estraneità. Ci aspettano due o tre mesi di disorientamento totale, ma la cosa più strana è l'incredibile velocità con cui si stanno costruendo le strutture olimpiche; una velocità che di solito accompagna la costruzione di strutture effimere e temporanee, che si montano e si smontano, mentre qui tutto è destinato a restare; e a durare...

SB: Non c'è un piano per l'utilizzo futuro di queste strutture?

YT: Si sta finendo di realizzare un'estesa rete di infrastrutture – strade, métro, trasporti pubblici – che creeranno una nuova topografia nella città. E questo resterà come una nuova risorsa per Atene. Ma abbiamo anche una serie di strutture olimpiche che sono state localizzate in siti particolari – come ad esempio gli stadi a Faliro, lungo il nuovo attacco al mare della città vicino al Pireo, in un'area nevralgica, dove non è previsto un uso oltre i Giochi Olimpici... E questo è molto grave...

SB: Ma queste grandi infrastrutture, come la nuova strada per l'aeroporto o l'asse lungo il quale si svolgerà la Maratona, cambieranno davvero la natura di Atene?

YT: Senza dubbio. Innanzitutto dal punto di vista percettivo, perché le infrastrutture stanno sensibilmente cambiando il paesaggio quotidiano. E anche se le generazioni più giovani hanno ormai dimenticato le grandi mitologie sul paesaggio sacro dell'Attica, le opere edilizie e infrastrutturali in corso sono davvero mastodontiche e travolgenti.

Inoltre per la prima volta è in atto una trasformazione del codice genetico di Atene, che è una città mediterranea, strutturata su insediamenti autonomi sparsi nel territorio, senza un disegno unitario o un piano urbanistico. Molte di queste grandi infrastrutture della mobilità stanno invece improvvisamente mettendo in relazione parti di città indipendenti, abbreviando i tempi di percorrenza tra una zona e l'altra. Quartieri che avevano una forte autonomia, ora sono connessi. E questo genererà un rinnovamento totale del motore urbano di Atene.

SB: Ci sono molte polemiche su quanto succederà durante i Giochi. In quelle settimane gli ateniesi potranno usare solo in parte queste infrastrutture, e il traffico diurno delle merci sarà vietato per evitare rischi di congestione, e per problemi di sicurezza...

HH: Siamo bombardati dai media: ci continuano a dire di stare attenti e al contempo,di partecipare a questo grande evento, sopportando le difficoltà quotidiane, come quelle di non poter accedere a molte parti della città. Ci chiedono di provare tutti assieme a facilitare le cose ai turisti... Non lo dicono, ma in realtà la miglior soluzione sarebbe lasciare per tre mesi la città, oppure rimanere qui e accettare di trasformarci – noi – proprio in turisti.

SB: Ci sono misure di sicurezza particolari?

YT: L'ossessione per i sistemi di sicurezza e di controllo sta portando la città in uno stato di emergenza costante. Viviamo in una sorta di 'non-città', una specie di campo profughi, in cui i movimenti sono limitati e controllati. Ma, allo stesso tempo, ci rendiamo conto che Atene sta per diventare il palcoscenico di un grande evento di massa; il luogo di una teatralizzazione del meraviglioso. Non a caso è questo il tratto comune delle grandi opere che si stanno realizzando: sono mastodontiche, fatte per stupire. Ma questo palcoscenico è solo per i telespettatori e i turisti, non per chi abita la città. Tra noi, per il momento, prevalgono la confusione e la perplessità...

SB: Il presidente del CIO ha detto di non aver preteso dalla Grecia una serie di opere imponenti e prestigiose, quanto piuttosto una serie di strutture completate e funzionanti. Ma in realtà sembra che, grazie all'Olimpiade, siano stati soprattutto riempiti degli spazi vuoti esistenti.

YT: Con i Giochi si è cercato di offrire dei nuovi monumenti alla città, come le opere di Calatrava. Ma nella maggior parte dei casi si tratta di edifici costruiti praticamente senza

progetti consapevoli, o con progetti idioti, demandando alle imprese costruttrici gran parte della progettazione esecutiva degli spazi. Il nuovo stadio di Calatrava fa eccezione, ma è una trovata, un segnale forte per una città intesa come uno spettacolo di massa.

Gli altri progetti sono invece semplicemente vuoti, sono palcoscenici senza un'idea di architettura. I nuovi impianti sportivi, per esempio, sono soprattutto impianti d'intrattenimento, commerciali, lontani sia dall'idea moderna di "cura di sé", di salute grazie allo sport, sia dall'idea romantica di educazione del corpo attraverso l'atletica – l'idea di Winckelmann. Progetti senza cultura, del tutto dimentichi del mito di Atene come luogo per eccellenza dell'educazione del corpo.

SB: Ma questa dinamica di generazione continua della città senza architettura – e senza architetti – è in realtà un carattere costante della storia moderna di Atene: brani di monumenti e reperti museificati, circondati da palazzine multipiano, da un pulviscolo vitale di edifici mediocri. Non è questa Atene?

YT: Sì, è un tipo di meta-architettura cui siamo abituati. Ad Atene, da almeno due secoli, l'assenza di architettura prevale sulla sua presenza. Del resto, anche quando il CIAM è venuto ad Atene, tutti hanno parlato solo del Partenone, hanno visitato l'Acropoli e nient'altro. Senza degnarsi di osservare che sotto l'acropoli esisteva già una città spontanea molto viva e forte, abitata da profughi.Eppure, in un certo senso, è proprio questo rapporto senza mediazioni tra edifici mitologici e una città ordinaria, prosaica, mediocre, che fa di Atene un modello di città contemporanea. In questo senso Atene assomiglia per certi versi solo a Roma. Ma ci sono anche ragioni economiche che spiegano i grandi investimenti in edilizia – e in un'edilizia ordinaria estensiva. L'economia greca si basa sull'edilizia e sul turismo.

SB: Nei cantieri abbiamo visto molta mano d'opera di recente immigrazione...

YT: L'immigrazione dal Nord Africa e dal Pakistan è recentissima, legata proprio ai Giochi. Non a caso si tratta di lavoratori impegnati soprattutto nei cantieri per i Giochi Olimpici: recenti ondate, che hanno cambiato parti del centro di Atene, trasformandole in periferie, periferie 'centrali'.

SB: Rem Koolhaas ha detto che una grossa parte di umanità nei prossimi anni vivrà nelle città europee senza preoccupazioni per la loro storia, indifferenti ai nostri miti...

HH: Forse è vero, ma ad Atene prevale comunque un sentimento di condivisione. Negli ultimi dieci anni dai Balcani sono arrivati imponenti flussi di immigrazione, ma oggi possiamo dire con certezza che queste popolazioni sono state totalmente assorbite dalla città e dal suo immaginario. Loro sono parte di Atene, l'hanno cambiata e ne sono stati cambiati. In effetti, gli ateniesi sono stati per secoli una mixture, specialmente di popolazioni balcaniche. È come se nell'ultimo decennio questa storia si fosse rimessa in moto...

SB: C'è un'idea, un progetto, sugli spazi pubblici, sui luoghi di incontro che circondano le grandi opere per l'Olimpiade?

HH: No, è davvero deludente. Ci sono stati alcuni concorsi, ma di questi è stato realizzato pochissimo, e i progetti sono stati snaturati dalle imprese costruttrici che le hanno realizzate, nell'area di Faliro dove la città incontra il mare, nell'area dell'ex aeroporto del Pireo, e anche nella risistemazione delle principali piazze cittadine. Resteranno questi grandi spazi vuoti attorno alle infrastrutture sportive e della mobilità. Voragini incomplete...

SB: Anche perché le grandi opere sono invece velocissime...

YT: In effetti, i meccanismi di trasformazione della città in questo momento sono velocissimi... E fanno apparire tutto il resto in ritardo. Ma crediamo che questa idea di incompleto, di non finito sia anch'essa parte del codice genetico di Atene. Tutto è perpetuamente, continuamente non finito. La prima volta che uno viene qui pensa che la città sia brutta, incompleta. Ma quando ci si accorge della sua incredibile vitalità, se ne resta abbagliati. Atene è un delirio di vitalità.

Nella foto in alto: il Centro Olimpico di canottaggio e canoe- kayak; sullo sfondo, gli altri stadi del Complesso Olimpico di Helliniko. Da sinistra a destra: il centro Olimpico per il Softball , l'Arena Indoor di Pallacanestro e Pallamano, la palestra di Scherma e il Centro Olimpico di Hockey. Gli stadi sono stati costruiti sul sito della vecchia pista d'atterraggio dell'ex aeroporto del Pireo (sulla mappa: sito B)

On the top: the Olympic Canoe/Kayak Slalom Centre; in the distance, the other stadiums of the Helliniko Olympic Complex. From left to right: the Olympic Softball Stadium, the Olympic Baseball Centre, the Indoor Basketball and Handball Arena, the Fencing Hall and the Olympic Hockey Centre. The stadiums are built on the site of the disused runway of the old Piraeus airport (on the map: site B)

Le piscine dell'OAKA (Complesso Sportivo Olimpico di Atene); sullo sfondo, il paesaggio metropolitano di Atene.
Sotto: la polizia controlla chi si avvicina ai cantieri (sulla mappa: sito A-C)

The swimming pools of the OAKA (Athens Olympic Sports Complex); in the background, the metropolitan landscape of Athens.
Below: the police carry out checks on visitors to the building sites (on the map: site A-C)

In praise of the unfinished

Stefano Boeri: Just a few weeks before the start of the Olympics, there is a feeling that many of the large Athens 2004 construction sites are behind schedule and that the Olympics have served to accelerate many other changes within the city.

Yorgos Tzirtzilakis: That is true. It feels like we are living this month as if it was the first night of a great Wagner production... With great expectations, frenetic activity and few assurances that deadlines will be met. For the people of Athens, what is happening is truly incomprehensible. Indeed, it is a blend of the familiar and the disturbingly detached. We have two or three months of total bewilderment before us, but the strangest thing is the incredible speed at which the Olympic structures are being built. It's at a pace that normally accompanies the construction of temporary structures that are installed and then dismantled. Here, however, everything is destined to remain, and to last.

SB: Is there no plan for the future use of these structures?

YT: We have almost finished a new and extensive infrastructure network – roads, underground, public transport – that will give the city a new topography. This will remain as a new resource for Athens. But we also have a number of Olympic structures positioned on special sites, such as the stadiums, near the sea at Piraeus. It's in a vibrant part of the city, for which no use has been planned after the Olympics. This is very serious.

SB: Will these major new infrastructures (such as the new road to the airport and the axis along which the Marathon will be run) really change the nature of Athens?

YT: Yes. First, in terms of perception because the infrastructures really are changing the everyday landscape. The younger generation may have forgotten the great mythology of the holy landscape of Attica, but the building works and infrastructures underway are truly colossal and overwhelming. Moreover, for the first time, a change is taking place in the genetic code of Athens, which is a Mediterranean city based on autonomous settlements scattered over the territory with no unitary design, no urban plan. Many of the large transport infrastructures are suddenly bringing these together, shortening the time needed to reach separate parts of the city. Districts that were extremely autonomous are now linked. This generates a complete renewal of Athens's urban drive.

SB: There is much controversy about what will happen during the Games. During those weeks, the people of Athens will only be able to use parts of these infrastructures and the daytime transport of goods will be prohibited to avoid the risk of congestion and for safety reasons.

HH: We have been bombarded by the media. They keep telling us to focus on and participate in this great event, while tolerating the everyday difficulties such as not being able to gain access to many parts of the city. They tell us that, all together, we must try to make life easier for the tourists. They do not say it but, in actuality, the best solution would be to leave the city for three months, or to remain here and turn ourselves into tourists.

SB: Are there special security measures?

YT: The obsession with security is pushing the city into a state of constant emergency. We live in a sort of "non-city", a kind of refugee camp where movement is restricted and controlled. At the same time, we known that Athens is about to become the stage for a great mass event, a place of theatrical wonder, and it is not a coincidence that this is the common denominator in the major works being executed. They are colossal and designed to amaze. But this stage is only for the tourists and TV spectators, not for those living in the city. For the moment, confusion and perplexity prevail.

SB: The IOC chairman has said he did not ask Greece to produce a number of impressive works but a number of completed and functioning structures. In fact, it seems as if existing empty spaces have been filled thanks to the Olympics.

YT: We have tried with the Games to give the city new monuments, such as the works by Calatrava. However, in most cases, we have buildings constructed without conscious projects, or with

Un settore del Media Village, ancora in cantiere, visto dalla nuova strada "Attiki Odos". Come molte altre strutture, anche questa non sarà completata in tempo per l'inaugurazione dei Giochi Olimpici (sulla mappa: sito C)

An incomplete sector of the Media Village, seen from the new 'Attiki Odos' road. Like many other parts of the new Olympic infrastructure, it will remain unfinished at the opening of the Games (on the map: site C)

idiotic projects, with much of the working design of the spaces being delegated to the construction companies. The new Calatrava stadium is the exception but it is an expedient. It's a strong new signal for the city and is seen as an icon.

The other projects are simply empty; they are stages with no architectural ideas. The new sports facilities, for example, are principally commercial entertainment facilities far removed from the modern sense of caring for your health via sport and from any reference to the romantic idea of using athletics to educate the body as Winckelmann suggested. They are projects with no culture, oblivious to the legend of Athens as the place in which to educate the body.

SB: But this ongoing generational dynamic of a city without architecture – and without architects – is actually a constant feature in Athens's modern history. One finds pieces of monuments and fossilised relics surrounded by small multi-storey buildings, a dust-like dispersion of mediocre buildings. Is this not Athens?

YT: Yes, it is a type of meta-architecture that we have grown accustomed to. For at least two hundred years, the absence of architecture in Athens has prevailed over its presence. After all, even when CIAM came to Athens, they only spoke of the Parthenon. They visited the Acropolis and nothing else. Without deigning to observe that, beneath the Acropolis, there was already a vibrant spontaneous city, inhabited by refugees. Yet, in a certain sense, it is precisely this relationship with no mediation between legendary buildings and the ordinary, prosaic, mediocre city that makes Athens a model of the contemporary city. In some ways, Athens can only be compared to Rome. There are also economic reasons that explain the huge investment made in building – in ordinary building. The Greek economy is based on building, on building and tourism.

SB: We have seen recently a lot of immigrant workers on the sites.

YT: Immigration from North Africa and Pakistan is very recent and linked to the Games. It is no coincidence that these workers are employed principally on the construction sites for the Olympics. Recent surges have changed parts of central Athens, turning them into suburbs, "central" suburbs.

SB: Rem Koolhaas has said that in the coming years a large section of humanity will live in European cities with no concern for their history and indifferent to their legends.

HH: Yes, but in Athens a sentiment of sharing prevails nonetheless. In the last ten years, major immigration influxes have arrived from the Balkans. But we can say with certainty today that these peoples have been totally absorbed by the city and its imagery. They are a part of Athens. They have changed it and they have been changed by it. Indeed, for centuries the people of Athens have been a mixture, especially of Balkan peoples. It is simply as if, in the last decade, this history has been set in motion again.

SB:Is there an idea, a project for the public spaces and the meeting places around the major Olympic works?

HH: No, this is a total disappointment. There have been some competitions but very little has been done and the projects executed have been perverted by the construction firms involved: in the Faliron area, where the city meets the sea, in the area surrounding the old airport, but also in some of the main city squares. The large spaces around the sports and transport infrastructures will remain like incomplete chasms.

SB: Is this partly because the major works are very fast moving?

YT: Yes, the mechanisms of change in the city at the moment are very fast...and they make everything else look as if it is behind.

But, we believe that this sense of incomplete and unfinished also forms part of Athens' genetic code. Everything is perpetually, constantly unfinished. The first time people come here they think the city is ugly and incomplete. Then, when they realise how incredibly alive it is, they are fascinated. Athens is a delirium of vitality.

Hariklia Hari, architetto. Vive e lavora ad Atene. Dal 2000 lavora sul progetto NoMAD (Non Metropolitan Areas Data), una ricerca sulle trasformazioni del territorio urbanizzato in Grecia.

Hariklia Hari, architect. Lives and works in Athens. Since 2000 she has been working on the NoMAD (Non Metropolitan Areas Data) project, a research into the transformations in the urban landscape in Greece.

Yorgos Tzirtzilakis, architetto e curatore indipendente. Insegna al Dipartimento di Architettura dell'Università della Tessaglia. Vive e lavora a Volos e ad Atene.

Yorgos Tzirtzilakis is an architect and an independent curator. He teaches at the Department of Architecture, University of Thessaly. He lives and works in Volos and Athens.

a

Complesso Sportivo Olimpico di Atene/
Athens Olympic Sports Complex 60%

Nuovo velodromo di Santiago Calatrava, sistemazione spazi pubblici, costruzione di ponte,
5 stadi olimpici su un'area di 389.775 mq (solo gli stadi) per 114.850 spettatori
New velodrome by Santiago Calatrava, modernisation of public space, building of bridge:
total of 5 olympic stadiums covering 389,775 mq (stadiums only), capacity 114,850 spectators

a

Stadio Olimpico di Santiago Calatrava/
Olympic Stadium by Santiago Calatrava 80%

Area coperta/Covered area: 25.000 mq
Spesa stimata/Estimated cost: €75 m
Acciaio/Steel: 19.000 t

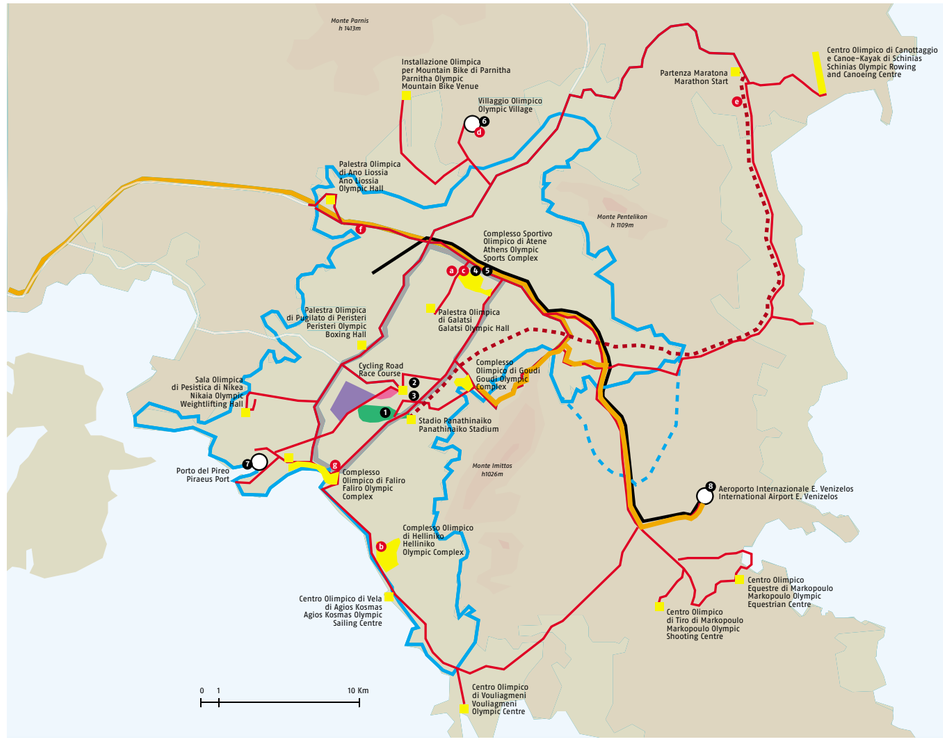
b

Complesso Olimpico Elliniko/
Elliniko Olympic Comple 50%

Area ex aeroporto Pireo: 5 stadi olimpici su 544.573 mq per 32.600 spettatori/
Piraeus airport area: 5 olympic stadiums, 544,573 sq.m., capacity 32,600 spectators

c

Centro Internazionale Trasmissioni (Media Village)
International Broadcast Centre (Media Village) 100%



Atene/Athens

- Città di Atene/City of Athens
  - Popolazione residente in Atene/Population of Athens: **3.757.000** (census 2001)
  - Popolazione residente in Grecia/Population of Greece: **10.960.000** (census 2001)
- Direttrice principale di espansione della città/Main areas of urban expansion
- Quartiere di recente immigrazione/Recent immigrant district
- Quartiere Turco/Turkish district
- ❶ Acropoli – Partenone/Acropolis – Parthenon
- Zone archeologiche riunificate/Unified archaeological zone
- ❷ Piazza Syntagma/Syntagma Square
- ❸ Piazza Omonia/Omonia Square
  - Turisti annui in Grecia/Tourists per year: **11.000.000**
  - Cantieri pubblici e privati/Public and private building sites

Giochi Olimpici/Olympic Games 2004

- ❹ Cerimonia inaugurale/Inaugural ceremony: **20.30 13/08/2004**
- ❺ Cerimonia conclusiva/Closing ceremony: **21.30 29/08/2004**
  - Durata dei Giochi/Duration of the Games: **16 giorni/days**
  - Discipline sportive/Sports: **28**
- Complessi sportivi olimpici/Number of olympic sports venues: **36**
  - Turisti previsti durante i Giochi/Expected number of tourists: **500.000**
  - Budget Giochi Olimpici Atene 2004/Athens 2004 Olympic Games budget: **€ 2.000m**
  - Ritorno economico previsto nel periodo dei Giochi/
    Estimated revenue generated by the Games: **€ 7.700m**
  - Ritorno economico previsto al 2010/Estimated income generated by 2010: **€ 8.800m**
  - Fondi UE assegnati alla Grecia fino al 2004 per migliorare le infrastrutture/
    EU grants to Greece for infrastructural improvements up to 2004: **€ 3.775.000m**
  - Aspettativa di diminuzione dell'inquinamento con l'uso delle nuove
    infrastrutture/Expected drop in pollution thanks to new infrastructure: **25%**

Ospitalità/Accommodation

- ❻ Villaggio Olimpico/Olympic Village
  - Superficie/Surface area: **1.240.000 mq**
  - Posti letto/Beds: **17.628**
  - Atleti/Guest athletes: **10.500**
  - Staff: **5.500**
  - Totale forza lavoro/Total workforce: **11.000**
- ❼ Navi da crociera ormeggiate al Porto del Pireo/Cruise liners moored in the Port of Piraeus: **4**
  - Posti letto/Beds: **5.298**
  - Equipaggio/Crew: **2.896**
  - Hotel Olimpici/Olympic hotels: **220 (17.000 stanze/rooms)**

Infrastrutture/Infrastructure

- Olympic Transport Network: durante i Giochi sarà ad accesso limitato per gli abitanti della città/limited access to the city's inhabitants during the Games
- Nuove strade, principalmente la New Athens Ringroad (120 km)/
  New roads, mainly the New Athens Ringroad (120 km)
- Strade riqualificate e ingrandite (90 km, principalmente l'Olympic Ringroad)/
  Rebuilt and enlarged roads (90 km, mainly the Olympic Ringroad)
- Percorso della Maratona risistemato/Original Marathon route, restored
- Nuova metropolitana di superficie stazione–aeroporto/
  New trainline between station and airport: **40 km**
- ❽ Nuovo aeroporto (16 milioni di passeggeri all'anno)/New airport (16m passengers per year)
  - Nuova linea métro/New métro line: **8 km**
  - Nuova rete di linee dei bus, estesa da 16 Km a 100 Km/
    Bus routes extended from 16 km to 100 km

Sicurezza/Security

- Budget sicurezza/Security budget: **€ 1.000m**
- Porto del Pireo interdetto alla movimentazione di merci pericolose/
  Port of Piraeus closed to dangerous cargos
- Vietata la circolazione di merci su gomma nelle ore diurne/
  Goods transportation banned during the day
- Inflazione conseguente sui beni di consumo prevista durante i Giochi/
  Inflation in price of goods predicted as a consequence during the Games: **7%**
- Addetti alla sicurezza greci che formano la nuova OGSD (Olympic Games Security Division)/
  People employed in Greek security force (Olympic Games Security Division): **41.000**
- Paesi coinvolti nella gestione della sicurezza durante i Giochi/
  Countries involved in security during the Games: **8 + NATO**

**Nell'esercitazione Olympic Guard, che prevedeva anche l'attacco con armi convenzionali, si è simulato il rapimento di Tony Blair/
During the Olympic Guard training operation the kidnapping of Tony Blair was simulated**

**Percentuale di completamento dei lavori al 20 Giugno 2004/
Status of building work at 20 June 2004**

d

villaggio Olimpico/Olympic Village 85%

Superficie/Surface area: 1.240.000 mq
Posti letto/Beds: 17.628
Atleti/Guest athletes: 10.500
Staff: 5.500
Totale forza lavoro/Total workforce: 11.000

e

Risistemazione del percorso della Maratona/
Restoration of original Marathon route (42 km) 70%

Lunghezza totale: 42.195 m/Total length: 42,195 m

f

New Athens Ringroad, "Attiki Odos" 100%

Totale di 120 km di nuove strade, principalmente la New Athens Ringroad
Total of 120 km of new roads, mainly the New Athens Ringroad

g

Complesso Olimpico Faliro/Faliro Olympic Complex 60%

3 stadi olimpici su un'area di 285.000 mq per un pubblico di 30.900 spettatori
3 olympic stadiums, a total of 285,000 mq for a total capacity of 30,900 spectators

Giancarlo De Carlo

Possono i *non luoghi* ridiventare ‘luoghi’?

Dicono che ogni sabato pomeriggio, verso le sei e mezzo, un gruppo di 12–18 ragazze equadoregne si raduna in una stanza di un grande Centro Commerciale di un Quartiere di Milano. E ci stanno un paio d’ore: accovacciate sul pavimento, senza scambiare una parola, solo guardandosi l’un l’altra con lunghi giri di occhi per lo più molto scuri. Per motivi che non si conoscono, né sembrano spiegabili, la direzione del Centro accetta questa occupazione pacifica e anzi fa in modo che non sia disturbata, dirottando i percorsi della gente con un nastro bianco e rosso teso tra i vertici delle due pareti chiuse. La stanza, che ha pianta quadrata, è infatti chiusa solo su due delle sue quattro elevazioni, le altre due sono aperte, anzi non ci sono del tutto; per cui la generatrice che si percepisce quando si guarda dentro è l’incrocio tra le due elevazioni esistenti che, proiettato sul pavimento, lo domina con la sua forza di bisettrice.
Le ragazze equadoregne nel prendere posizione hanno certo sentito questa dominante, e infatti la linea delle loro spalle è sempre perpendicolare, ma non a eguale distanza e non in numero pari per parte, perché ce ne possono essere più a destra che a sinistra o viceversa.
A caso? secondo le stagioni? secondo il tempo atmosferico? oppure per strane circostanze imperscrutabili?
I clienti del Centro passano e vedono. Ma in realtà, trovandosi in un *non luogo*, sono disorientati e solo pochi guardano davvero; e se lo fanno, la loro mente cerca un appiglio facile e corre subito a qualche intervento prodotto artificialmente da un artista o vetrinista. È una installazione – pensano – e dall’eventuale giudizio estetico che potrebbe essere loro richiesto, scivolano distrattamente su considerazioni socioeconomiche. Chissà se sono in regola col permesso di lavoro? Chissà se vengono pagate per questa deprimente prestazione? Chissà se la farebbero al loro Paese, pensano.

Altri visitatori tendono a riconoscere una di quelle figure rituali che ormai proliferano nei *non luoghi* per riempire di qualche simulacro il vuoto.
Ad altri ancora passa rapidamente per la testa che le ragazze equadoregne si siano radunate per riassumere insieme, senza dirselo, i loro ricordi più pungenti; che nella loro mente stiano inseguendo le traiettorie degli uccelli che volano fitti al tramonto su Quito o stiano aspirando il profumo dei frutti tropicali della Valle del Babahoyo. Del resto, trovandosi in un *non luogo*, che per definizione non offre appigli al coinvolgimento, non ne possono essere coinvolte più che tanto; e d’altra parte è possibile che la natura dell’evento in corso sia tutta un’altra perché ogni interpretazione è possibile.
Potrebbe perfino darsi – ma questo allora sarebbe davvero curioso e molto interessante – che le ragazze stiano sperimentando un modo per restituire qualità di luogo a un *non luogo*.

Un ‘luogo’ è uno spazio abitato. Senza lo spazio non può esserci luogo, ma lo spazio in sé non basta a fare ‘luogo’, perché uno spazio diventa luogo se e quando è esperito, usato, consumato e perennemente trasformato dalla presenza umana. Un ‘luogo’ è tanto più luogo quanto più è plurale, e cioè quanto meno è specializzato perché la specializzazione asciuga la capacità di cambiare, di adattarsi, di bilanciare il proprio consumo, di acquisire ulteriore significato oltre quello attribuito.

Negli ultimi trent’anni, nell’intento di raggiungere la massima efficienza d’uso col minimo di energia, la specializzazione dello spazio è enormemente cresciuta; di conseguenza sono diminuiti i ‘luoghi’ e si sono moltiplicati i *non luoghi*. Ogni spazio abitabile è virato per colmare col meno di impegno economico ed espressivo possibile la primaria tra le funzioni cui è destinato; ed è diventato monocromo, inodore e levigato, privo di appigli per altre immaginazioni oltre quella verso la quale viene indirizzato; che del resto non fa presa e svapora nell’estraniamento, perché non si può immaginare spazio se non lo si confronta con altro spazio, luogo con altro luogo.
L’incomunicabilità è il prezzo che si paga e infatti i clienti che arrivano al grande Centro, numerosi, ottimisti e ansiosi di mescolarsi ad altri, presto precipitano nel gelo del *non luogo*, dove finiscono con l’errare dimenticando perfino le merci che nel tripudio di offerte del mercato avrebbero voluto scegliere e possedere.
Questo prezzo lo soffrono anche i gestori del Centro – inservienti, commessi, capireparto, dirigenti e soprattutto addetti alle pubbliche relazioni – che registrano l’entropia inarrestabile che lo svuota di energia e cercano di frenarla e compensarla il più possibile.
Come? In genere con gli stessi mezzi che la producono e la accelerano, perché non sono espressioni di vitalità reale ma sue metafore, che ne simulano gli effetti ma ne eludono le cause.
I *non luoghi* infatti vengono frastornati di suoni, violati da giochi di luce e di colori, coperti di immagini contraddittorie, spesso inquietanti e il più delle volte occultamente pornografiche.
La prima meta è di accendere artificialmente gli stessi impulsi che mettono in agitazione gli umani quando riconoscono una situazione corrispondente alle loro aspettative e cercano di appropriarsene. Ma è una meta che non si raggiunge mai perché l’artificialità del *non luogo* porta lo sforzo ad approdare inevitabilmente nella distrazione e nella noia.

E le ragazze equadoregne accovacciate lungo la perentoria diagonale del grande Centro Commerciale?
Nessuno sa di loro e loro, come i pellegrini che tornavano dai Misteri eleusini ripercorrendo la via Sacra, della loro esperienza non dicono nulla a nessuno.
Perciò ogni sorta di congettura è possibile, anche perché situazioni analoghe alla loro si stanno manifestando in forme molto diverse e egualmente inspiegabili nei più remoti recessi delle periferie, nei ghetti urbani più emarginati e perfino in alcuni villaggi di campagna semi-abbandonati. Non si può quindi escludere che, in segreto, si stiano sperimentando nuovi modi per convertire i *non luoghi* in ‘luoghi’; né che piccoli gruppi, allarmati dal fatto che ogni ‘luogo’ del mondo tende a diventare *non luogo*, abbiano concluso di essere dentro una mutazione verso l’incomunicabilità universale che consumerà il genere umano se non verrà fermata.
Non si può escludere, anche se è improbabile, che gruppi solitari come quello delle ragazze equadoregne abbiano concluso che è urgente generare nuovi ‘luoghi’ e che si possa cominciare a farlo partendo dal riciclare *non luoghi* .

Non abbiamo alcun indizio che ci possa fare accogliere questa supposizione; però tenendola ancora un poco aperta – come se, in confronto con la decadenza precipitosa dei luoghi, potesse essere diventata attendibile – si è tentati di immaginare che la figura delle ragazze equadoregne racchiuda complessità a prima vista insospettate, molto più sofisticate e penetranti di quelle contenute nei ‘luoghi’.
Per esempio: la posizione dei corpi accovacciati lungo la bisettrice potrebbe non essere casuale ma invece rappresentare l’espressione di un ordine di valori seriali (tema); le distanze dei corpi dalla bisettrice e tra loro potrebbero marcare i vertici delle generatrici che definiscono la figura dello spazio che descrivono (geometria), nonché i rapporti che li tengono uniti reciprocamente in un’armonia (le proporzioni); quei lunghi giri di occhi che osservano la scena potrebbero essere rilevatori che controllano l’equilibrio della figura e la rendono stabile (verifica dinamica).
Ci si potrebbe spingere sempre più avanti nel congetturare complessità che di certo sono improbabili e che però, se risultassero fondate, svelerebbero modi ancora ignoti di fare ‘luoghi’; anche se per interna contraddizione il loro svelamento allontanerebbe sempre più dal capire se esistono davvero e se, almeno “per frammenti”, raggiungono il loro scopo.

C’è un punto fermo tuttavia che nella figura delle ragazze equadoregne è così ‘diverso’ da quanto normalmente accade da far sperare. Tutto avviene in silenzio; quel silenzio che per Amleto era un rassegnato arrivo – *the rest is silence* – mentre in quel Centro Commerciale potrebbe essere una delle numerose partenze tentative che ormai premono ovunque per cambiare la scena.

Can non-places be (re) transformed into ‘places’?

Every Saturday afternoon, at around half past six, a group of 12–18 young girls from Ecuador meet in a room of a large shopping centre in a district of Milan and stay there a couple of hours: They crouch on the floor without exchanging a word, just looking slowly around at each other with mostly sombre glances. For unknown, nor seemingly explainable reasons, the shopping centre’s management accepts this peaceful occupation and ensures that it is not disturbed by diverting people’s routes with red and white tape stretched between the vertexes of the two closed walls. The square plan room is closed on only two of its four elevations. Therefore the generator that one perceives when one looks inside is the intersection between the two existing elevations that, projected onto the floor, dominate with its bisecting power.
In taking up their places, the young Ecuadorian girls have certainly felt this dominant element and the line of their shoulders is always perpendicular to it, but not at an equal distance and not in even numbers on each side, as there can be more on the right than on the left or vice versa.
At random? Depending on the season or the weather? Or because of strange inscrutable circumstances?
The shopping centre’s customers pass by and look. But they become disorientated by this and few actually watch when they find themselves in this ‘non-place’ , and if they do watch their minds seek an easy foothold and immediately jump to the conclusion that what they are seeing is artificially produced by an artist or window-dresser. It is an installation – they think – and from the aesthetic judgement that might be requested of them, they drift distractedly over socio-economic considerations: I wonder if they have proper work permits? I wonder if they are paid for this gloomy performance?
I wonder if they would do this in their country.
Other visitors tend to recognise one of those ritual figures that now proliferate in ‘non-places’ filling the void with simulacra.
Still others have the fleeting thought that the young Ecuadorians are gathered together to condense their most piercing memories without speaking to each other. They think that in their heads the girls are chasing the flight of the dense flocks of birds that fly over Quito at sunset, or they are breathing in the smell of the tropical fruits from the Babahoyo Valley.
Furthermore, being in a ‘non-place’, which by definition does not offer participative footholds, the passers-by cannot be involved with it a great deal.
On the other hand it is possible that the nature of the event in progress is something quite different because any interpretation is possible. It might even be – but this really would be curious and quite interesting – that the girls are experimenting with a way of restoring quality of place to a ‘non-place’.

A ‘place’ is an inhabited space. Without space there can be no place, but space itself is not enough to make a ‘place’ because space becomes place if and when it is exercised, used, consumed and perennially transformed by human presence. A ‘place’ is all the more a place the more it is plural, and not specialised because specialisation dries up the capacity to change, to adapt, to balance and consider its own consumption and to acquire further meaning beyond that attributed to it.
In the last 30 years, with the aim of reaching maximum efficiency of use with minimum energy, the specialisation of space has enormously increased. As a consequence there are fewer places and ‘non-places’ have multiplied. Every habitable space is shaped to fill the primary function among those for which it was destined with as little economic and expressive engagement as possible. Space has become monochrome, odourless and polished, devoid of footholds for other ideations aside from the one for which it is designed, which for that matter does not catch on and evaporates into alienation because space cannot be envisaged if not compared with other spaces, or place with other places.
Incommunicability is the price that is paid and in fact the numerous and optimistic customers arriving at the large shopping centre anxious to mingle with others quickly fall into the iciness of the ‘non-place’, where they end up wandering, even forgetting about the goods they may have wanted to choose and possess in the riot of products offered by the market.
Those who run the shopping centre also suffer from this (attendants, shop assistants, department heads, managers and above all public relations staff), and they register the unstoppable entropy draining it of energy and try to slow it and compensate for it as much as possible.
How? Generally with the same means that produce and accelerate the entropy itself, because they are not expressions of real vitality but its metaphors, which simulate the effects but elude the causes. The ‘non-places’ are deafened by noises, violated by games of lights and colours and covered by contradictory images that are frequently disturbing and often secretly pornographic.
The main goal is to artificially kindle the same impulses that make humans nervously excited when they recognise a situation corresponding to their expectations and try to take possession of it. But it is a goal that you can never attain because the artificiality of the ‘non-place’ leads inevitably to distraction and boredom.

And what about the young Ecuadorian girls crouched along the shopping centre’s peremptory diagonal?
Nobody knows about them and they, like the pilgrims coming back from the Eleusinian mysteries along the ‘Holy road’, say nothing to anybody of their experience. Therefore any kind of conjecture is possible, chiefly because situations analogous to theirs are emerging in very different and equally unexplainable forms in the remote periphery, the most marginalised urban ghettos and even in some semi-abandoned villages. One cannot therefore rule out that they are secretly experimenting with new ways of converting ‘non-places’ into ‘places’. Nor can it be excluded that small groups alarmed by the fact that every ‘place’ in the world tends to become a ‘non-place’ have concluded to be within a mutation towards the universal incommunicability that will consume human kind if it is not stopped.
Even though improbable, one cannot exclude that solitary groups such as the young girls from Ecuador have concluded that it is urgent to generate new ‘places’ and one can begin doing this by recycling ‘non-places’.

We have no indications that can make us sustain this supposition. But keeping it still a bit open-compared to the precipitous decadence of places, it might have become reliable – one is tempted to suppose that the figure of the Ecuadorian girls hides complexities at first glance unexpected, which are far more sophisticated and penetrating than those of the ‘places’. For example, the position of the crouched bodies along the bisector might not be accidental but may instead represent the expression of an order of serial values (theme); the distance of the bodies from the bisector and each other might lack the vertexes of the generators that define the figure of the space that they describe (geometry) as well as the relations that keep them reciprocally united in harmony (the proportions); those slow glances at each other observing the scene might be detectors that check the figure’s equilibrium and make it stable (dynamic inquiry).
It could push us ever further forward in speculating the complexities that are certainly improbable and that, however, if they were to prove wellgrounded, would reveal as yet unknown ways of making ‘places’; even though because of eternal contradiction their revelation would move ever further away from understanding whether they really exist and whether, at least ‘in fragments’, they achieve their objective.

Nevertheless, there is a fixed point in the figure of the Ecuadorian girls that is so ‘different’ from what normally occurs as to provide hope.
Everything happens in silence, the silence that for Hamlet was a resigned arrival – the rest is silence – while in the shopping centre it might be one of numerous tentative starts that now exert pressure everywhere aiming at changing the scene.

Giancarlo De Carlo
Nato nel 1919 a Genova, vive e lavora a Milano. Autore di saggi e libri, De Carlo è protagonista di una lunga esperienza progettuale esercitata in molte città europee.

Giancarlo De Carlo
Born in 1919 in Genoa, De Carlo lives and works in Milan. The author of essays and books, he has been actively involved in many design projects around Europe.

Paul Klee, *Monument dans la contrée fertile*, 1929, Fondation Paul Klee, Bern

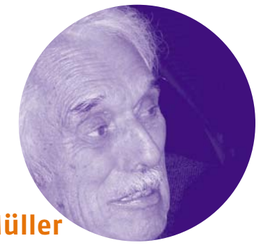
L'amicizia che lega l'ortopedico Maurice Müller, il pianista Maurizio Pollini e l'architetto Renzo Piano – insieme alla comune passione verso l'arte polifonica di Paul Klee – é l'energia che sta sollevando un'intera collina coltivata a pochi chilometri dal centro di Berna. Nello spessore ondulato tra la terra e il nuovo prato, disegnato da Piano, tre grandi sale ospiteranno dal giugno 2005 opere, testi e ricerche sul grande artista svizzero, che riposa a poche decine di metri di distanza

Photos12.com
Bertelsmann
Lexikon Verlag

Paul Klee

Zentrum Paul Klee, Bern
Renzo Piano Building Workshop

The friendship that links the orthopaedist Maurice Müller, the pianist Maurizio Pollini and the architect Renzo Piano – along with the mutual passion for the polyphonic art of Paul Klee – is the energy that is raising an entire cultivated hill a few kilometres from the centre of Bern. From June 2005, three large spaces beneath the undulated roof structure designed by Piano will accommodate works and texts by the great Swiss artist, who rests just a few hundred metres away



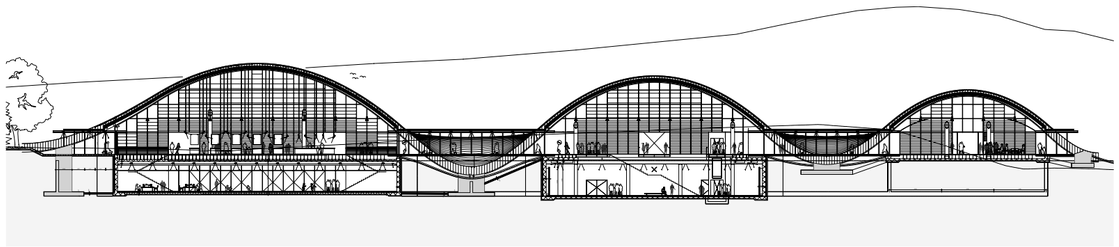
Maurice Müller

Alberto Conti
Contrasto

Maurizio Pollini

Renzo Piano

Conversazioni con/Conversations with
Andreas Marti, Maurice Müller
e/and **Renzo Piano**
Fotografia di/Photography by
Francesco Jodice



Sezione trasversale/Cross section

Una conversazione con Renzo Piano

Domus Come è nato il progetto per il Centro dedicato a Paul Klee?

Renzo Piano Tutto è cominciato grazie a Maurizio Pollini, un amico carissimo. Circa sette anni fa, in un periodo in cui ero molto impegnato, Maurizio mi telefonò per anticiparmi la possibilità di realizzare il progetto di un museo dedicato a Paul Klee. Il Centro sarebbe nato grazie al sostegno economico del professor Maurice Müller, un celebre ortopedico svizzero, inventore della protesi all'anca, al quale Maurizio era legato da una forte amicizia.
In un primo momento ero titubante, ma quando ci siamo incontrati e abbiamo iniziato a riflettere insieme sul concetto di uno spazio polivalente, dove ospitare opere, testi e spazi di ricerca e consultazione su Paul Klee, ho deciso di accettare. In quel periodo, si discuteva ancora se fare il museo nel centro storico di Berna o nel sito attuale. Che tra l'altro è confinante con la casa dove vivono Maurice Müller e sua moglie.

D In effetti la scelta di un museo staccato dal centro urbano è stata coraggiosa.

RP È un tema delicato perché, in linea di principio, un museo dovrebbe trovarsi in città. Catalizzare flussi e attenzioni urbane, disponibili, contigue. Tuttavia, avendo concepito l'architettura del Centro come un frammento di land art – un sussulto controllato nel terreno – abbiamo accettato di buon grado questa ultima soluzione. In ogni caso, il filo di asfalto curvilineo dell'autostrada – che scorre appena sotto il grande prato di Klee e che ha dettato la disposizione parallela e curvilinea delle tre grandi arcate del Centro – garantirà ai visitatori la presenza di un sentimento di urbanità, di densità di relazioni, anche se ci troviamo in aperta campagna.

D Come è nata l'idea di uno spazio espositivo interposto tra il terreno e il prato?

RP Adiacente alla casa di Müller, avevo notato un terreno ondulato e percorso da solchi di aratro; talmente bello da farmi subito pensare che il progetto era già lì. Bastava amare Klee e guardare quel terreno... Mi è sempre piaciuta l'idea – più che un'idea, è una mia sensazione – che l'architetto sia una sorta di voce narrante, una voce fuori campo, che osserva, assiste, va sul luogo, vede il terreno, accompagna un processo che ha delle sue ragioni naturali... Così per il progetto del Centro su Paul Klee è nata l'ipotesi di una topografia 'ragionata', di un movimento tellurico leggero...

D ... che imprime una specie di scossa verso l'alto al prato coltivato...

RP C'è anche, sostanzialmente, un'altra ragione a favore dello scavo dentro la collina: disponendo di cinque o seimila pezzi d'arte da preservare – questa la missione del museo – l'idea di metterli sotto terra ci è parsa del tutto ragionevole. Senza dimenticare che Paul Klee riposa nel vicino cimitero, a soli 200 metri di distanza dal sito dove nel giugno 2005 si inaugurerà il Centro.

A conversation with Renzo Piano

Domus What started the idea for this project of a museum dedicated to Paul Klee?

Renzo Piano It all started thanks to Maurizio Pollini, who is a very good friend of mine. About seven years ago, at a time when I was very busy, Maurizio telephoned me to tell me about the possibility of designing a museum dedicated to Paul Klee, with the financial backing of Professor Müller (a famous Swiss orthopaedist and inventor of the hip prosthesis), with whom Maurizio has always kept in close touch. I was hesitant at first, but when we met and started to reflect on a polyvalent space, able to house pieces of art together with texts and study and meeting spaces on Klee, I decided to accept. At that time there was still a lot of discussion about whether to locate the museum in Bern's historic centre or on its present site, which is also next to the house where Maurice Müller and his wife live.

D In effect, the theme of a museum outside the city centre is a courageous one.

RP Yes, it's a tricky theme, since a museum is, in principle, supposed to be located in the city. It should be able to attract flows and urban attention, be accessible and easily reached. But having conceived it as a fragment of land art – and therefore as a place – we readily accepted this solution. Anyway, the winding highway running nearby the Klee meadow – which has conditioned the layout of the Centre's three large arcades – will guarantee the visitors a feeling of urbanity and density of relations, even though we're in the middle of the countryside.

D What started the idea of an exhibition space in between the ground and the meadow?

RP Nearby the Müllers' house, I noted a plot adjacent, with ploughed furrows on it. It was so lovely that I felt immediately that the project must already be there: one only needed to love Klee and to look at that ground... I have always liked the idea – or rather, more a sensation in my mind – that the architect is a sort of narrator's off-stage voice, observing and assisting, going to the site and seeing the land, accompanying a process which has a sort of natural energy. So for this project the hypothesis of a 'reasoned' topography came into being, of a mild movement of the earth...

D Impressing a kind of upward shock on the site.

RP There was also basically another reason in favour of hollowing out the hill: we have five or six thousand works of art to keep – the museum's mission – so the idea of storing them underground seemed a reasonable one. Just as it is nice to think that Paul Klee rests in the cemetery nearby, a mere 200 metres from the site where in June 2005 the Centre will be inaugurated.

Le onde e le increspature di un paesaggio collinare arato hanno ispirato le forme sinuose del nuovo complesso

The undulating crinkles of a hilly landscape inspired the sinuous forms of the new complex

Fotografia di/Photograph by Michel Denancé

Fotografia di/Photograph by Mauro Prini

Fotografia di/Photograph by Mauro Prini

Fotografia di/Photograph by Attila Eris

Fotografia di/Photograph by Attila Eris

Fotografia di/Photograph by Attila Eris

Fotografia di/Photograph by Gianni Berengo Gardin

Una conversazione con Maurice Müller

Domus Che cosa l'ha spinta a questo straordinario omaggio alla città di Berna?

Maurice Müller Il figlio di Klee e sua moglie volevano donare al Cantone di Berna la loro collezione di opere: bisognava quindi decidere dove creare un museo che l'accogliesse.
Io avevo un po' di soldi da investire e ho voluto fare qualcosa per raccontare e testimoniare le molte facce di Klee – pittore, musicista, letterato – che non tutti conoscono. Avevo inizialmente previsto di far costruire il museo nel centro di Berna, ma in ragione di alcune difficoltà politiche, si è poi optato per un'area periferica.

D ... E ha pensato a Renzo Piano come progettista...

MM Ho pensato subito a lui perché è molto legato a Maurizio Pollini, che, a mia volta, conosco bene. Così, ho chiesto a Piano se poteva essere interessato a questa iniziativa e l'ho invitato a visitare il luogo. È venuto, si è seduto a osservare lo spazio e si è entusiasmato, perché ha trovato una situazione paesaggistica veramente eccezionale. Immediatamente ha ipotizzato di creare tre nuove 'colline'. Poi mi ha assicurato che in tre giorni mi avrebbe inviato una sua idea di progetto e, in effetti, è stato di una puntualità estrema. Il fatto straordinario è che ho ritrovato nei suoi disegni tutti gli elementi di cui mi aveva parlato durante la visita. Una cosa che prima non sapevo è che Renzo Piano è un grande ammiratore di Klee, ma anche del Klee musicista.

D Paul Klee è una presenza che ha legato tutti voi. Maurizio Pollini ha poi seguito attivamente il progetto?

MM Sì, anche perché siamo da anni in stretto contatto. Molte volte si è discusso sulle ipotesi di realizzazione e, anche quando Pollini e Piano erano di pareri diversi, alla fine sono sempre riusciti a trovare un accordo. E non è certo un caso che, fra un anno, il concerto di inaugurazione nell'auditorium del Centro sarà tenuto proprio da Pollini.

A conversation with Maurice Müller

Domus Could you tell me what prompted you to offer this homage to the city of Bern?

Maurice Müller Klee's son and his wife wanted to donate their collection of works to the Bern Canton. So the next thing was to decide where to create a museum to house it in. I had to invest a bit of money and I wanted to do something to tell and to witness the many stories of Klee that not everybody knows.
Originally, I thought of having the museum built in the centre of Bern. But there were a number of political snags, so we later opted for an outlying area.

D ... And you thought of Renzo Piano as the architect...

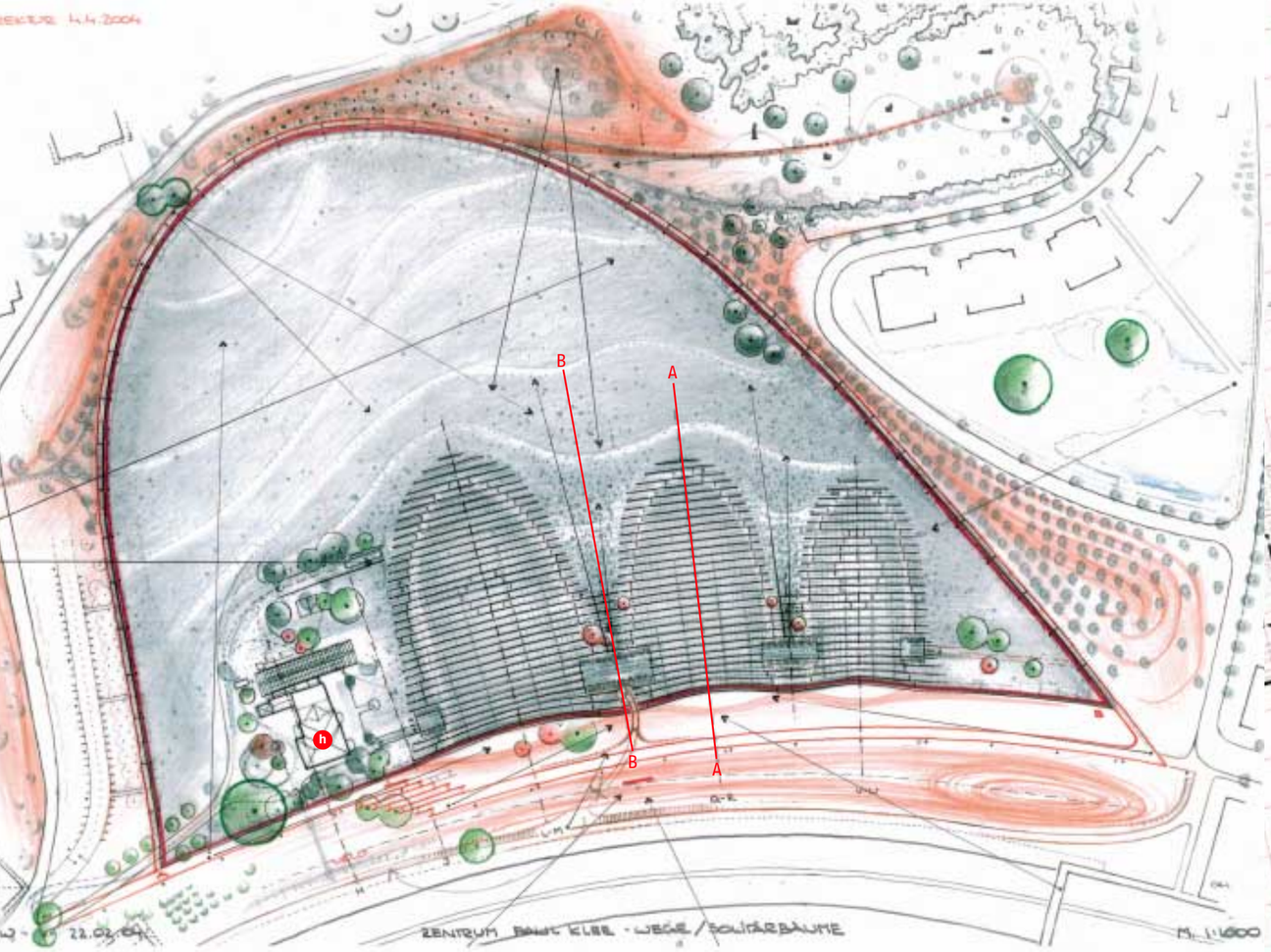
MM In effect, I thought of him at once because he is very close to Pollini, whom I also know well. So I asked Piano if he might be interested in this initiative, and invited him to visit the site. He came, sat down to observe the land and was enthusiastic about it, because he saw it as a really exceptional landscape situation.
He immediately envisaged creating three new 'hills'. Then he assured me that he would send me his project in three days. And in fact he was absolutely punctual. The extraordinary thing is that I found in his drawings all the elements that he had spoken about during his visit. One thing that I didn't know before is that Renzo Piano is a great admirer of Klee, and also of Klee the musician.

D Klee is in fact a presence that unites all of you. And Pollini played a crucial role: did he also actively follow the project?

MM Yes he did, also because we are in close contact. We talked many times about how it should be built, and even when Pollini and Piano were of different opinions, they always managed to reach an agreement.
It's no accident that in a year's time, the pianist at the inauguration concert in the Centre's auditorium will be Pollini himself.

Il sito del nuovo complesso è lambito dal tracciato autostradale, che costituisce una cesura rispetto alla città ma, allo stesso tempo, garantisce al Centro Culturale un'appartenenza urbana

The new complex is lapped by the motorway, which cuts through the city but also gives the Cultural Centre a sense of belonging to the urban scene

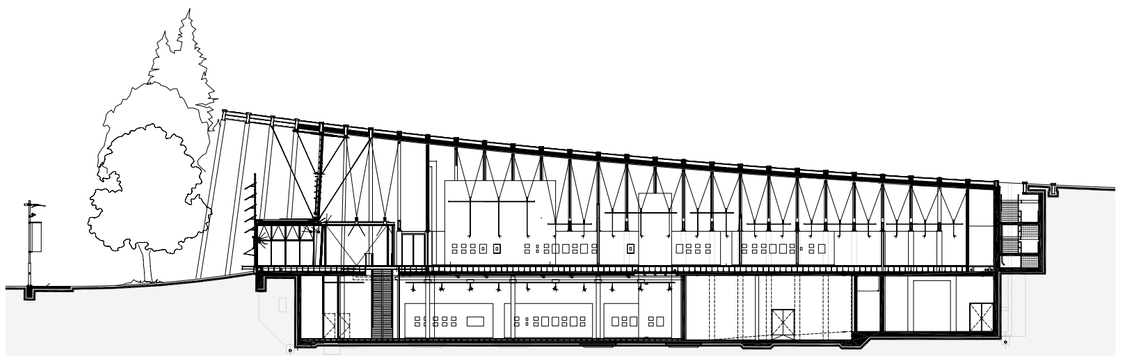


In questa pagina, sopra: planimetria generale. L'orientamento di ognuno dei tre corpi del Centro Culturale è perpendicolare all'asse dell'autostrada
This page, above: site plan. The axis of each of the three buildings of the Cultural Centre is perpendicular to that of the nearby motorway

Sotto: sezione A–A sulla sala espositiva. Nella collina artificiale centrale, una grande sala espositiva di 1.700 metri quadri ospiterà in tempi alterni circa 300 opere selezionate dalla collezione, che si trova depositata nel livello sottostante e che comprende 4.000 opere di Paul Klee

Below: section A–A through the exhibition hall. In the central artificial hill the exhibition space of 1,700 sq.m. will display around 300 works at a time of the Paul Klee collection totalling 4,000 pieces, housed in the storage space below

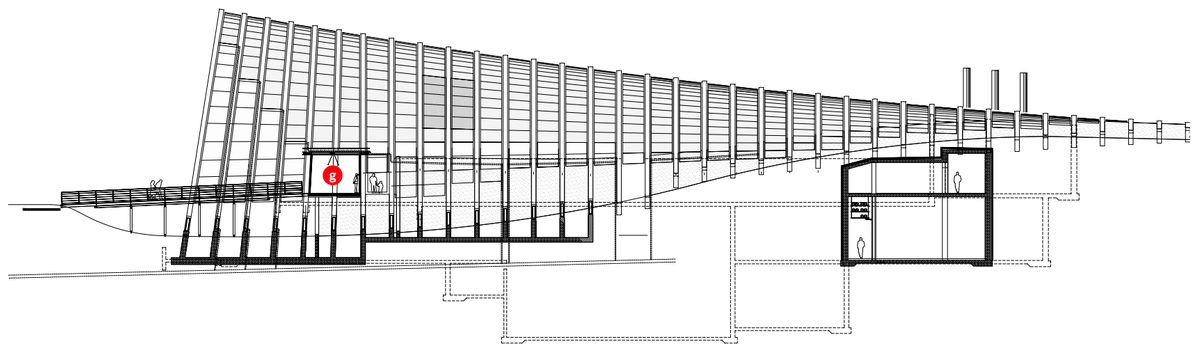
Pagina a fronte, sotto: la sezione B–B mette in evidenza la copertura della sala polivalente
Opposite page, below: section B–B highlights the profile of the multifunctional space's roof-structure



Pianta piano terra/Ground floor plan

a) Sala polivalente. Il più grande dei tre volumi sarà usato per manifestazioni, laboratori e seminari. Ai piani inferiori si trovano il Museo dei Bambini e un auditorium/Multifunctional space. The largest of the three halls will be used for events, workshops and seminars. The Children's Museum and an auditorium are on the lower floors
b) Vendita biglietti e caffetteria/Ticket office and cafeteria
c) Negozio/shop
d) Sala espositiva/Exhibition space
e) Centro di ricerca e amministrazione/Research and administration centre
f) Cybercafe
g) La *Rue du Musée* collega i tre spazi del Centro/The *Rue du Musée* connects the three spaces of the Centre
h) Ristorante/Restaurant

La *Rue du Musée*, che corre per 150 metri parallela all'autostrada e che taglia le tre colline in prossimità delle arcate di ingresso, costituirà l'arteria principale di ingresso e circolazione
The *Rue du Musée*, which constitutes the main circulation route between the three parts of the Centre, runs parallel to the motorway for 150m, cutting through the three artificial hills in proximity to the façade



Fotografia di/Photograph by Michel Denancé

A destra: il sito del nuovo complesso è situato fra il centro storico e le montagne. Pagina a fronte, in alto: il modello del progetto.
Pagina a fronte, in basso: Renzo Piano insieme ad alcuni visitatori nel salone che ospiterà il centro per la ricerca e gli spazi amministrativi. Sotto: il più grande dei tre volumi, che ospiterà gli spazi per i seminari e i laboratori

Right: the site of the Paul Klee Centre is located between the city centre and the mountains. Opposite page, top: the model of the building.
Opposite page, below: Renzo Piano takes visitors on a tour of the hall, which will host the research and administration facilities. Below: the largest of the three halls, which will be used for seminars and workshops

Fotografia di/Photograph by Michel Denancé

Una conversazione con Andreas Marti

Domus Nella relazione che ha legato un medico, un musicista e un architetto intorno alla figura di Klee, lei quale parte ha giocato?

Andreas Marti Come segretario generale del Ministero dell'educazione del Cantone di Berna, mi è stato chiesto di seguire il programma di realizzazione di questo museo. Inizialmente si era pensato a una piccola sede, confinante con il Museo des Beaux-Arts della città di Berna. Poi, però, Maurice Müller ha donato il terreno e ha deciso di finanziare in prima persona il progetto e la costruzione del Centro.

Abbiamo deciso di realizzare un Centro culturale proprio per restare fedeli alla poliedricità di Paul Klee. Era importante ricordare, per fare un esempio, l'amore di Klee per la musica. O sapere che – oltre alle opere d'arte – ci sono trecento sue opere musicali. Non a caso, tra i miei collaboratori, c'è un giovane maestro d'orchestra, che sta progettando il programma degli eventi musicali dell'auditorium del Centro Klee.

D Quali altri programmi prevede il Centro?

AM Klee è stato un grande didatta. Ha insegnato e scritto testi scolastici e per questo Maurice Müller ha voluto che ci fosse uno spazio pedagogico: un Museo per i bambini. Inizialmente questa parte era costituita da una serie di sale per l'insegnamento della pittura e del disegno a mano libera; poi sono stati aggiunti laboratori per la fotografia e altre attività didattiche.

Ma oltre al Museo per i bambini, ci sono un centro di comunicazione e una biblioteca con una raccolta di 160 volumi sull'opera di Paul Klee. E si tratta in tutti i casi di spazi a disposizione gratuita del pubblico.

D Come sarà esposta la collezione?

AM Abbiamo programmato una rotazione: le opere sono oltre 4.000 e, quindi, abbiamo previsto di esporne, di volta in volta, una piccola parte a cicli di sei mesi. Per il resto, i lavori saranno conservati nella zona sotterranea, in condizioni di temperatura, umidità e luce ottimali.

A conversation with Andreas Marti

Domus In the play of chance that gathered a doctor, a musician and an architect around the figure of Klee, what part did you play?

Andreas Marti I am Secretary General to the Ministry of Education for the Bern Canton. I was given the task of planning the creation of this museum. Initially I had thought of a small location next to the Bern Beaux-Arts Museum, but then Mr Müller offered us the land and the money.

One also has to consider that, Klee being a many-sided artist, it was not enough to set up an art museum. We also needed to create a Cultural Centre. It was also important to honour Klee's love of music. It is interesting to know that there is a list of three hundred musical works in addition to his art. On my staff I have a young assistant conductor, who is planning the auditorium programme.

D What other programmes is the Centre planning?

AM Since Klee also taught and wrote textbooks, Professor Müller wanted the Centre to include an educational facility: a Children's museum. At first this part was formed by painting and drawing classrooms, then workshops for photography and other subjects were added. Besides the Children's museum, there is a communication centre and a library with a collection of 160 volumes on the art of Paul Klee. All these spaces are available to the public free of charge.

D How will the collection be exhibited?

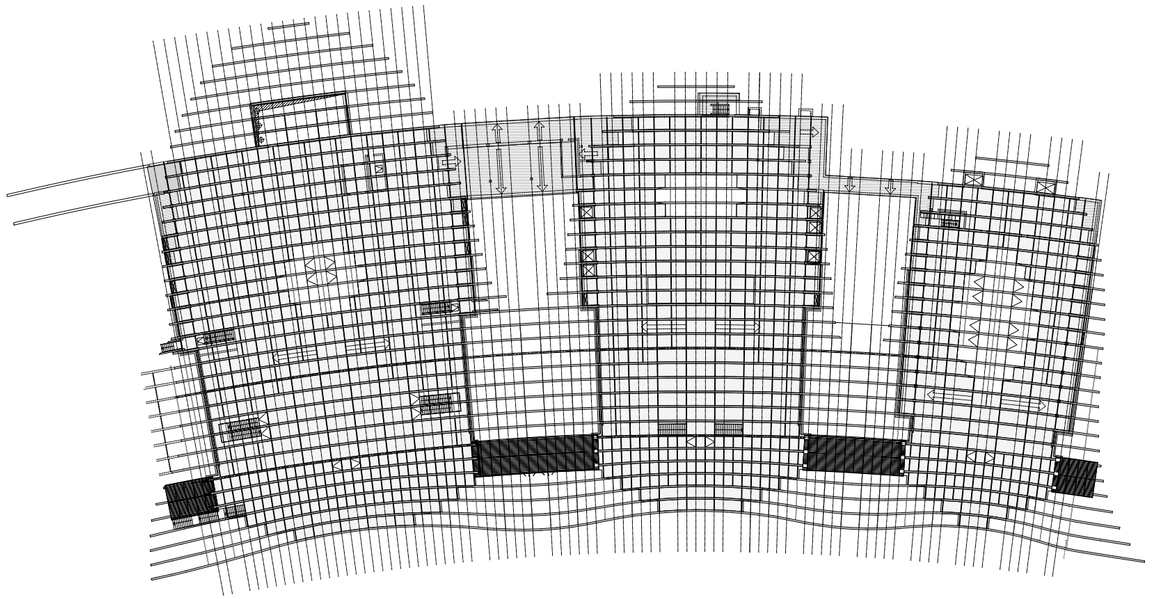
AM There will have to be a rotation. There are over 4,000 works, so we plan to exhibit a small part of these in cycles of six months at a time. The rest of the works will be kept in the underground zone, under optimal temperature, humidity and lighting conditions.

Sopra: la facciata delle tre colline è composta da due parti verticali in vetro leggermente sfalsate e collegate a 4 metri di altezza dalla copertura della *Rue du Musée*. Nel suo punto più alto – corrispondente all'arcata di ingresso della sala polifunzionale – il prospetto del Centro raggiunge i 19 metri di altezza

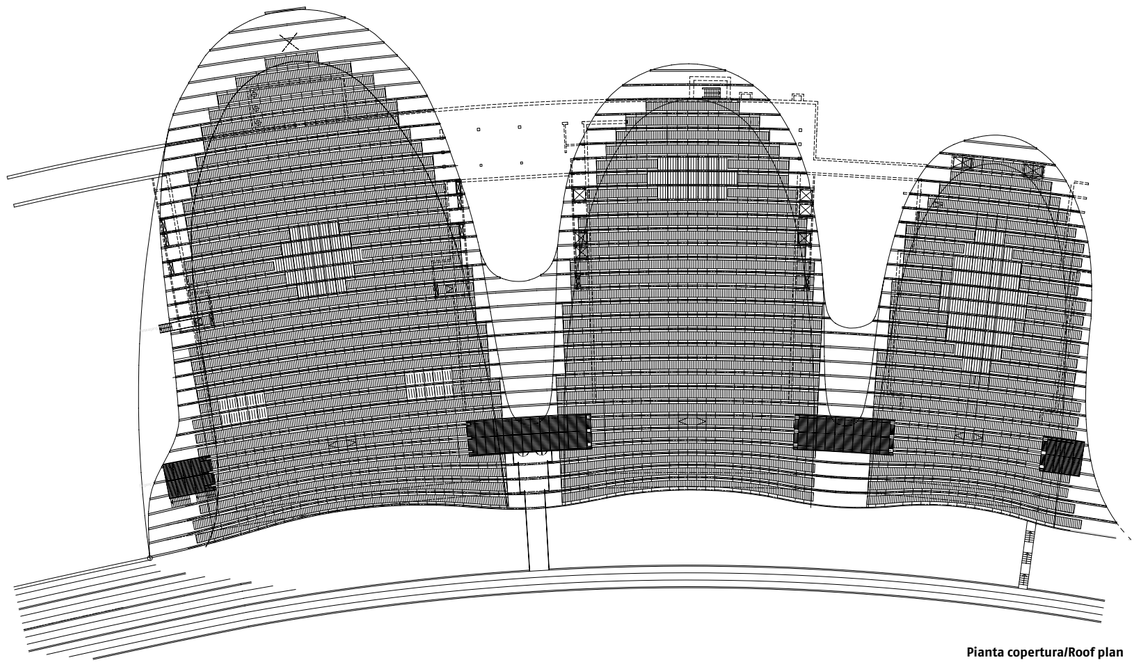
Above: the glass façade of the three halls is made up of two vertical glass walls connected at a height of 4m by the roof of the *Rue du Musée*. At its highest point (the apex of the multifunctional space) the façade of the Centre reaches a height of 19m

Le tre colline artificiali che costituiscono il Centro Klee sono sostenute da un'ossatura metallica composta da una maglia di travi in acciaio, di una lunghezza totale di 4,2 chilometri. Il grande tetto ha una geometria ondulata, che si accentua avvicinandosi all'autostrada. Una parte degli archi metallici della copertura (quelli più prossimi alla facciata) è leggermente inclinata sul suo asse verticale

The three artificial 'hills' that constitute the Paul Klee Centre are formed by a sequence of steel ribs with a total length of 4.2 km. The undulations of the roof structure become smoother where the building meets the landscape on the northern side. The ribs in the roof structure closest to the façade are slightly tilted on their vertical axis



Pianta strutturale della copertura/Structural framework plan of the roof



Pianta copertura/Roof plan

Progetto/Architect:
Renzo Piano Building Workshop
in collaborazione con/in collaboration with
ARB Arbeitsgruppe

Consulenti/Consultants:
Ove Arup & Partners; B+S Ingenieure AG;
Luco AG, Enerconom AG; Bering AG; Grolimund+Partner AG;
Hochschule für Landwirtschaft;
Institut de sécurité + Hügli AG

Committente/Client:
Maurice E. e/and Martha Müller Foundation

Renzo Piano in visita al cantiere

Renzo Piano visiting the site

La tappezzeria primo Novecento della villa contigua al centro, che funge da base logistica dei progettisti e che in futuro ospiterà un ristorante

The early 20th century wallpaper of the nearby Villa, used at present by the designers as a site office. It will be converted into a restaurant for the Centre

Renzo Piano discute con Bernard Plattner, il capoprogetto che da molti anni collabora con RPBW, e Andreas Marti (al centro), direttore del Zentrum Paul Klee

Renzo Piano talking to Bernard Plattner, project leader and long-time collaborator of RPBW, and Andreas Marti (centre), director of the Paul Klee Centre

Sotto: l'intervento di progettazione paesaggistica collega visualmente il Centro con la tomba dell'artista svizzero (sulla collina dietro l'edificio). Dietro gli alberi si trova la residenza del dottor Müller

Below: the landscape design visually connects the Centre to the tomb of the Swiss painter and musician (on the hill behind the Centre). Behind the trees is the residence of Dr Müller

L'arte del montaggio
The art of montage

Testo di/Text by
Marco Belpoliti
Fotografia di/Photography by
Paolo Rosselli

Marco Belpoliti e Paolo Rosselli leggono cinematicamente l'ultima realizzazione di Massimiliano Fuksas, il Centro Sviluppo Prodotto della Ferrari a Maranello
Marco Belpoliti and Paolo Rosselli cinematically read the latest creation of Massimiliano Fuksas, the Ferrari Product Development Centre at Maranello

Il procedere compositivo per giustapposizioni raggiunge la massima evidenza al secondo livello dell'edificio

The building's composition, a continuous play of juxtapositions, is most conspicuous on the second level

"È stato quando ho letto l'intervista di Truffaut a Hitchcock, negli anni Settanta, che ho capito: a me non interessa l'architettura che nasce dall'architettura, ma dal cinema. La mia architettura è un montaggio. Detesto i piani sequenza, alla Wenders". Mentre lo afferma icasticamente, indica col dito i riflessi dell'acqua.

"It was when I read Truffaut's interview with Hitchcock, in the 1970s, that I understood. I am not interested in architecture that starts from architecture, but in architecture that starts from cinema. My architecture is a form of montage. I detest sequence shots in the Wenders style.'".
As Fuksas makes this vivid statement, he pointed to the reflections on the water.

Siamo saliti sulle scale centrali, quelle al centro del cortile, di alluminio, sostenute da lunghi pilotis – un suo segno tipico, come quelle che coronano il lato corto del comune di Cassino, una sua opera del 1985: lunghi plinti metallici e le passerelle nel vuoto, leggere, come in un interno piranesiano. Servono a togliere peso. Voleva mostrarci i sassi bianchi del cortile interno dell'edificio, dove crescono dei bambù: verde e bianco. E subito dopo i sassi neri, sulla copertura del primo piano – in realtà non ci sono veri piani nell'edificio – che è ricoperta d'acqua. Quando siamo stati sopra, Massimiliano Fuksas ha preso a camminare veloce sulle passerelle di legno africano, odorose di vernice, e mentre ci mostrava quella nuova vista dell'edificio, mi ha detto a bruciapelo: "È stato quando ho letto l'intervista di Truffaut a Hitchcock, negli anni Settanta, che ho capito: a me non interessa l'architettura che nasce dall'architettura, ma dal cinema. La mia architettura è un montaggio. Detesto i piani sequenza, alla Wenders".

Mentre lo afferma icasticamente, indica col dito i riflessi dell'acqua sul lembo superiore della copertura – in realtà non ci sono tetti nel Centro Sviluppo Prodotto della Ferrari, a Maranello. Il barbaglio di luce decora con le sue luminescenze a forma di onda il bordo esterno della copertura: la luce divora il sottile margine bianco, e lo ottunde. L'architetto si piega verso il pelo dell'acqua e con un gesto energico agita i quindici centimetri del liquido trasparente: sopra, le onde si specchiano più veloci. Torniamo indietro e gli chiedo del montaggio. Accenna a *Marnie*, il film di Hitchcock, dove Tippi Hedren interpreta la parte di una ladra di cui s'innamora il suo datore di lavoro: "A un certo punto la scena è ambientata nella città dove vive la madre di Marnie. Si vede una strada in discesa e, in fondo, una nave. È realizzata in un interno; è tutto falso, ma la nave là in fondo ci informa che siamo in una città di mare. Poi la scena cambia di colpo: siamo davanti alla porta della casa. Questo è il montaggio: non m'interessa quello che succede nel frattempo. Non c'è bisogno di raccontarlo".

Da un certo punto in poi – diciamo dall'inizio degli anni Ottanta – l'architettura di Fuksas è cambiata. È come se fosse uscita dall'architettura stessa per abitare un altro luogo; continuava a citare, ma il segno era un altro: più secco, più deciso, a tratti persino eclettico. Ogni architettura era per lui come fare un film. Ma cosa vuol dire fare un film? Scriverlo, girarlo e soprattutto montarlo.

Michael Ondaatje è uno scrittore canadese; il suo libro più noto è *Il paziente inglese* (1993), da cui è stato tratto un film che ha vinto diversi premi Oscar. Durante le riprese Ondaatje ha conosciuto un personaggio straordinario, Walter Murch. Murch monta i film, le immagini, ma anche la musica e i suoni con le immagini. Lo scrittore è stato colpito da lui, così da decidere di registrare una serie di conversazioni, che sono diventate un libro: *Il cinema e l'arte del montaggio* (Garzanti). Murch spiega quello che Hitchcock ha praticato. Lo fa distinguendo tra il cinema – e l'arte – occidentale, Ejzenštejn, e il cinema – e l'arte – orientale, Kurosawa: "Mentre Ejzenštejn monta, costruisce la scena, Kurosawa toglie e lima. La scena viene rivelata in un film di Kurosawa, mentre in quelli di Ejzenštejn, e in tutta la tradizione occidentale, viene costruita". Tutto dipende dalla macchina da presa: il regista russo inquadra tutta la scena, mostra l'intera coreografia, mentre nel film giapponese Kurosawa inquadra un piccolo particolare, per esempio l'angolo di un tavolo, e lo usa per suggerire l'intero ambiente. Il montaggio è stato inventato intorno al 1903; nasce, non solo per una ragione tecnica, dalla filosofia tedesca, da Kant, da Hegel, da Marx, dice Murch. Sono stati i marxisti russi, sostiene, a sviluppare l'arte del montaggio.

Mentre siamo al piano alto, dove c'è il laghetto di sassi neri, chiedo ingenuamente a Fuksas se c'è qualcosa di giapponese in quei riflessi e nei sassi neri, nelle passerelle di legno che mi ricordano tanto i giardini di Kyoto. Mi guarda perplesso, come se non avesse capito, poi si gira e mi indica i tagli che l'edificio produce nel paesaggio. La parte alta del Centro, un lungo piano che si estende verso il davanti, sull'ingresso, è sospeso per sedici metri nel vuoto – una lama di vetro e metallo in aggetto proprio sulla alta porta d'accesso. Sul dietro, e sul fianco, invece, collima con la parte inferiore, da cui si rialza come un corpo a sé, poggiando su una sequenza di plinti di metallo nero, quasi invisibili, così da imprimere al corpo dell'edificio il senso di una sospensione. Vista da sopra, dal piano da cui si innalza, partendo dalla lama di acqua, l'edificio è una sorta di cornice nera, spessa ma anche sottile, che definisce il fuori. Sono finestre orizzontali, in cui le case intorno, le altre architetture della fabbrica-Ferrari – per esempio la galleria del vento di Renzo Piano – o i prati, diventano come delle fotografie orizzontali. Assomigliano a certi paesaggi emiliani di Ghirri. Il paesaggio è fuori – tutto-è-là – ma è anche dentro – è una immagine appesa nel vuoto. In questo modo l'edificio appare e scompare, c'è, ma non lo si vede. È vero che l'architettura di Massimiliano Fuksas è un montaggio – il dettaglio c'è, tuttavia non è importante – alla Ejzenštejn, e tuttavia ha anche qualcosa di giapponese, alla Kurosawa: l'intero non lo si scorge, non si riesce a cogliere del tutto, se non dal particolare. Eppure non ci sono veri particolari, o almeno non si lasciano vedere come tali, come accade invece in Carlo Scarpa. Con un certo orgoglio l'architetto dice: "È un edificio che non si può fotografare". È vero, perché non c'è un'immagine dell'insieme, un punto di vista privilegiato, perché è il montaggio delle parti che conta, fotografarle non fornirà mai un'immagine complessiva dell'edificio: una bella sfida per chi si mette dietro la macchina, una sfida da accettare, come quella di capire questa architettura.

Vi predomina l'effetto di superficie (come non pensare a Gilles Deleuze, il più influente filosofo dell'architettura della seconda metà del XX secolo, alla sua lettura dell'Alice di Carroll in *La logica del senso*). Sono lame di luce, riflessi, barbagli, filtri, specchi: superfici prive di profondità. "L'architettura non rifà il mondo, lo fa vedere", dice Fuksas. Questo è un labirinto, ma un labirinto aperto, disegnato nell'aria. La stessa architettura del Centro è aria circondata da pareti trasparenti: lo spazio abitato da chi vi lavora è solo un po' più opaco del resto, visivamente più denso. L'architettura come un modo di apparire della luce? Forse. Pellicole, probabilmente, come nelle torri di Vienna o nell'îlot Candie-Saint-Bernard di Parigi. Chi ha progettato il Centro della Ferrari – non certo al tavolo da disegno, seduto davanti al foglio bianco – voleva suggerire un'idea dell'architettura come piano flottante, come sospensione. Non è la leggerezza aerea di Italo Calvino, quella che toglie peso al mondo, bensì la leggerezza della pensosità: l'architettura come pensiero della gravità, quella che grava in ogni forma costruita, che la tiene a terra, ma al tempo stesso la protende verso l'alto, di lato, nel vuoto. Il pensiero non solo come lievità, ma come forza, resistenza, e persino pesantezza. Qui, a Maranello, qualcosa eccede nello spazio il suo stesso destino.

In the middle of the courtyard we climb up the central aluminium staircase supported by long pilotis, a typical feature of the architect's work. It resembles the stairs crowning the short side of his city hall building at Cassino, done in 1985, with its long metal plinths and walkways floating in mid-air as if in a Piranesian interior. Its usage here is to remove weight.

Massimiliano Fuksas wants to show us the white stones in the building's inner courtyard, where green and white bamboo grow, and the black stones on the roof of the first level – the building doesn't have proper floors – covered with water. When we go up to the second level, Fuksas starts to pace up and down the African wood walkways that smell of varnish. As he shows us this view of the building, he tells us point blank, "It was when I read Truffaut's interview with Hitchcock, in the 1970s, that I understood. I am not interested in architecture that starts from architecture, but in architecture that starts from cinema. My architecture is a form of montage. I detest sequence shots in the Wenders style."

As Fuksas makes this vivid statement, he points to the reflections on the water on the upper edge of the roofing – there are no real roofs in the Ferrari Product Development Centre at Maranello. The thin white margin of the roofing's perimeter is devoured and blunted by the decorative glare of light and its wave like luminescence. The architect leans towards the surface of the water and energetically stirs the fifteen centimetre-wide puddle of transparent liquid. The waves above are mirrored in faster motion. We turn back and ask him about the montage. He mentions Hitchcock's film, *Marnie*, in which Tippi Hedren plays a thief with whom her employer (played by Sean Connery) falls in love. "At one point the scene is set in the city where Marnie's mother lives. You see a street going downhill and at the bottom, in the distance, a ship. The whole thing is created in an interior and is a fake. But the ship in the distance informs us that we are in a sea port. Then the scene suddenly changes, and we are outside the front door of the house. This is montage. I don't care what happens in the meantime. There is no need to tell us."

Since the early 1980s, Fuksas's architectural style has been evolving. It's almost as if it has left the realm of architecture completely and moved into something else. It continues to reference, but the line is different now – it's drier, more decisive, at times even eclectic. For him, architecture is like making a film. But what does it mean to make a film? In short, writing, shooting, and above all editing.

Michael Ondaatje is the Canadian writer whose best-known book *The English Patient* (1993) won several Oscars when it was adapted for the big screen. During the film's shooting, Ondaatje met Walter Murch, an extraordinary character. Murch edits films and images, but also the music and sounds that go with them. The writer was so struck by this figure that he decided to record a series of conversations. These later became material for the book *Cinema and the Art of Montage* (Garzanti). To explain what Hitchcock practised, Murch distinguishes between Western cinema and art by using Eisenstein as an example, and Eastern cinema and art with Kurosawa. Murch found that "Eisenstein edits and constructs the scene, whereas Kurosawa removes and polishes. The scene is revealed in a film by Kurosawa, while in Eisenstein's, and in the whole Western tradition, it is constructed." Thus, it all depends on the camera. The Russian director frames the whole scene showing the full choreography whereas in the Japanese movie Kurosawa frames a small detail, for example the corner of a table, and uses it to suggest the whole set.

While we are on the second level with its black stone pond, we naively ask Fuksas if there is anything Japanese about the reflections and the black stones, and the wooden walkways that remind us so vividly of gardens in Kyoto. Looking somewhat puzzled, he turns and shows us the cuts made by the building into the landscape. On the upper part of the Centre over the entrance, a long plane stretching forwards is suspended for sixteen metres in mid-air – a blade of glass and metal that sticks out over the entryway. At the back and on the side, however, it matches the lower part, where it rises up again as a unit in its own right resting on a sequence of almost invisible black metal plinths, to impress upon the body of the building the sense of suspension. Seen from above (from the level where it rises out of the blade of water), the building is a sort of black and thick (yet also thin in some places) frame defining the exterior. The horizontal windows, the neighbouring houses, the lawns and the other architectures in the Ferrari complex all appear like horizontal photographs and are reminiscent of certain Emilia landscapes by Ghirri. The landscape is outside. It's all there yet it is inside too, an image hanging in the void. In this way the building appears and disappears; it is there but you can't see it all at once.

It is true that Massimiliano Fuksas's architecture is a montage; the detail is there, but it's not important, in the manner of Eisenstein. And yet there is something Japanese about it too, in the Kurosawa style. The work as a whole cannot be seen, it can't be taken in except in its detail. Yet there are no real particulars, or at least they do not let themselves be seen as such, as they do in the works of Carlo Scarpa. With a touch of pride the architect says: "It's a building that can't be photographed." Which is true, because there is no image of it in its entirety, no privileged angle. It is the editing of its parts that matters and photographing them will never give a comprehensive picture of the building. It's a tough challenge for anyone with a camera, but one to be accepted, like that of understanding this architecture.

The surface effect predominates (inevitably reminding us of Gilles Deleuze, the most influential architectural philosopher of the 20th century, and of his interpretation of Lewis Carroll's Alice in his *The Logic of Sense*). Blades of light, reflections and dazzle, filters and mirrors: these are surfaces without depth. "Architecture does not remake the world, it exhibits it", says Fuksas. This is a labyrinth but an open one, designed in the air. Even the architecture of the Centre itself is air, surrounded by transparent walls. The space inhabited by the people who work there is only a little more opaque than the rest, only a little more visually dense.

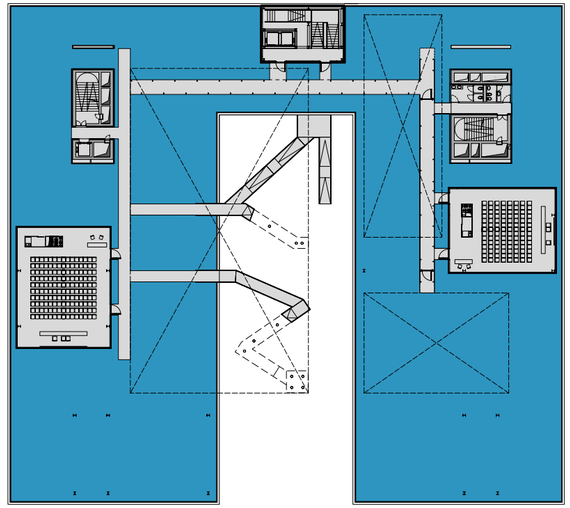
This is perhaps architecture as a way of revealing light, with thin films as in the Vienna towers or the Îlot Candie-Saint-Bernard in Paris. The man who designed the Ferrari Centre – certainly not at the drawing board staring at a blank sheet of paper – wanted to suggest an idea of architecture as a floating floor, a suspension. This is not the aerial lightness of Italo Calvino, the kind that removes weight from the world, but rather the lightness of something deeply thoughtful. It is architecture as gravity, of the kind that weighs down every built form and fastens it to the ground, but at the same time lifts it upwards and sideways into the emptiness. Thought not only as weightlessness, but as strength and resistance, heaviness even. Here, at Maranello, something has reached beyond its own destiny in space.

Al secondo livello, le finestre continue della sala gialla, flessibile per usi diversi, inquadrano a 360 gradi il paesaggio circostante

On the second level, continuous strip windows enclose the yellow room – a flexible space adaptable to different uses – thus framing the surrounding landscape

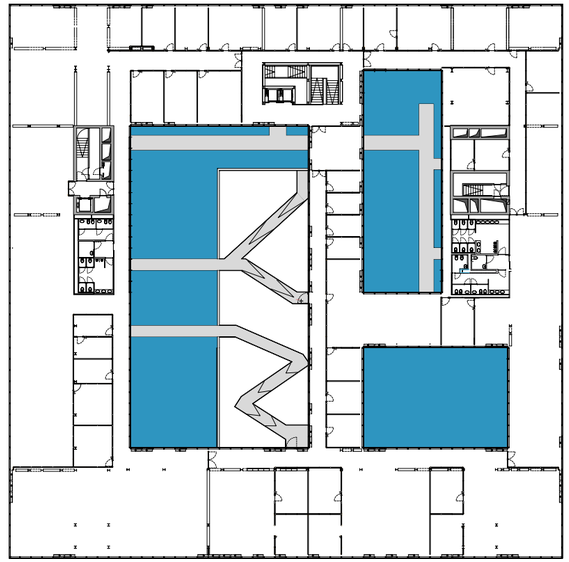
Di notte l'edificio emana la sua luminosità interna, lasciando finalmente intravvedere l'impianto strutturale

At night the building glows with an inner brightness, revealing a glimpse of its structural frame



Pianta del secondo livello/Second level floorplan

Progetto/Architect:
Massimiliano Fuksas
Responsabile progetto/Project architect:
Giorgio Martocchia
Gruppo di progettazione/Team design:
Defne Dilber (fase costruttiva/construction phase); Adele Savino (dettagli/detail design); Fabio Cibinel, Dario Binarelli (fase preliminare/preliminary phase)
Modello/Model:
Gianluca Brancaleone, Nicola Cabiati, Andrea Marazzi
Strutture/Structural engineering:
Studio Sarti
Impianti/Services:
Al Engineering
Impresa di costruzione/Main contractor:
COGEI Costruzioni SpA
Committente/Client:
Ferrari Spa
Localizzazione/Site:
Maranello, Modena
Anno di progettazione/Year of design: 2002
Realizzazione/Completion: 2004
Superficie totale/Total area: 17.000 m²
Costi/Costs: €14.000.000



Pianta del terzo livello/Third level floorplan

Riflessi, rimandi di luce, trasparenze, disassamenti: una coerente strategia tesa a smaterializzare la costruzione

Shards of light, reflections, transparencies and misalignments combine to dematerialise the building's form

Droog and around

10+1

"White Noise", Konstantin Grcic

A cura di/Edited by
Francesca Picchi
con/with **Joris Laarman**
Fotografia di/Photography by
Ramak Fazel

Chris Dercon, München

"Il lusso è aggiungere intelligenza al nostro ambiente di vita. Il lusso è la capacità di giudicare. Il lusso è accogliere l'inaspettato. Lusso per un mondo migliore. Droog è lusso"

"Luxury is adding intelligence to our living environment. Luxury is the capacity to judge. Luxury is welcoming the unexpected. Luxury for a better world. Droog is luxury"

Aaron Betsky, Rotterdam

"Il contributo che Droog ha dato è quello di renderci consapevoli che il design... è un modo di osservare, capire, interpretare, riorganizzare e riusare il nostro ambiente, dandogli così, in modo deformato, satirico, divertente, o al contrario molto serio, un nuovo aspetto. Non vedo perché Droog dovrebbe cambiare. Penso che la sua struttura sia fatta in modo da accogliere continuamente nuove persone, nuovi progetti, nuovi modi di guardare il mondo intorno a noi. Questo per me è l'essenza di Droog"

"Droog's contribution is that it has made us aware that design is a way of looking at, understanding, collecting, interpreting and reusing our environment, so that we can in a deformed, or satirical, or funny or very serious manner give it a new shape. I don't see why that should change. I think the structure of Droog is such that it continually welcomes new people, new projects, new ways of looking at the world, and that to me is the essence of Droog. It's not the names of one or two designers, or a particular kind of material, or even a particular country or culture from which it started"

Erwan Bouroullec, Paris

"Ritengo che Droog sia stato molto importante, ma forse per il futuro è auspicabile che ci sia meno riflessione e che ci si concentri di più sugli aspetti della realtà, specialmente dal punto di vista dell'industria"

"I think it is true that Droog has been important but maybe in the future there should be less commentary, and a bit more collecting that which is reality, especially from a company point of view"

Hella Jongerius, Rotterdam

"C'è una canzone che mi viene in aiuto quando non so cosa fare: si intitola *Burning down the house* dei Talking Heads. La prima frase dice: "Stai attento. Potresti ottenere quello che stai cercando e poi incendiare la casa".

What works for me is that I have a song that keeps me going even when I don't know what to do. It's called *Burning Down the House* by the Talking Heads. The opening line is: "Watch out, you might get what you're after."

Ingo Maurer, München

"Droog è cresciuto sul terreno della sottocultura. Ben fatto. Ma una volta istituzionalizzati, sarà molto difficile continuare a rimanere freschi e produttivi senza passare da Droog a 'drag', cioè una noia. Credo, e voglio credere, che Droog cambierà e auguro loro fortuna per riuscire a emergere con qualcosa che si avvicini a un'evoluzione"

Droog has grown on the soil of a subculture. Bravo, very well done. But once established it is very difficult to continue staying fresh and productive without going from Droog to drag. I believe, and I want to believe that Droog will change and I wish them all the luck in coming up with something evolutionary"

Uwe Fischer, Frankfurt

"Penso piuttosto che Droog – e credo che faccia parte della tradizione olandese – potrebbe ottenere di più se si votasse maggiormente a una visione di tipo sociale, e per così dire non producesse unicamente idee per prodotti nuovi, per quanto originali, ma idee per una differente qualità di vita. I tempi sono cambiati e il design si trova a riflettere queste trasformazioni. È un momento particolare per riflettere, e in questo senso Droog ha il potenziale più grande di tutti"

"Droog – and I think this is a Dutch tradition – would perhaps gain in quality if the whole thing developed more against the background of society, and – so to speak – not exclusively ideas for new products, which happen to be original, but also ideas for a different quality, yes a different quality of life. I think that times have changed, and accordingly, design needs perhaps to reflect this. Droog has the best potential for this"

Marti Guixe', Barcelona

"Nel futuro vedo Droog nella bacheca di un museo"

"In the future, I see Droog on display in a museum"

Juli Capella, Barcelona

"Droog deve seguire la stessa strada, che è quella di dimostrare che è possibile fare nuovi oggetti con un approccio magico, senza cedere sulla funzione. Non c'è bisogno di cambiare nel futuro; deve continuare a fare le stesse cose, magari soltanto un po' meglio"

"Droog must follow the same approach and show it is possible to do new objects in a magical way without losing function. There's no need to change in the future. Just do the same, only better"

Alessandro Mendini, Milano

"Droog Design sono e sono stati una delle principali novità nel design degli ultimi anni. Sono bravissimi. Agiscono con una grande libertà dall'industria e dai meccanismi economici. Penso per loro sarebbe importante approfondire il versante ecologico"

"Droog Design has been one of the innovative forces in design in recent years. They are great. They react with great freedom to the industry and its economic mechanisms. I think they could expand their work towards something ecological"

Richard Hutten, Rotterdam

"Droog è molto bravo a non dare nulla per scontato e a puntare il dito verso i punti critici del design: dovrebbe continuare a fare lo stesso nel futuro. Se questa mentalità si diffondesse tra le industrie, quest'idea del design potrebbe arrivare a un pubblico più vasto"

"Droog is very good at not taking things for granted. They point their fingers at the weak points of design and that's where the future should be, that's the quality. It would be good if this mentality was adopted more by companies and manufacturers of design, so this idea about design could become part of a larger audience"

Ron Arad, London

"Droog è stato il movimento più importante degli ultimi dieci anni. Lo vediamo con gli studenti olandesi che vengono a studiare al nostro college. Droog è stato veramente un fantastico catalizzatore, ma alla fine sono i singoli, designer e studenti, a fare la parte di lavoro più significativa. Sono rimasto molto deluso perché inizialmente pensavo che Droog significasse 'droga', ma poi ho capito che in olandese significa 'asciutto'..."

"I agree that Droog has been the most influential new movement in the last ten years. We see it when we look at students from Holland that come to study at our college. Droog has been a fantastic catalyst, but at the end of the day it's up to the individual designers and graduates from Droog to do the significant work and they do. I was very disappointed at the beginning. I thought Droog Design meant drug, but I've learned that it means 'dry' in Dutch"

Volker Albus, Frankfurt

"Droog dovrebbe proseguire ripartendo da dove ha iniziato, cioè dall'essere dispensatore di idee, quale eretico del design; considero problematico, e forse non del tutto riuscito, lo sforzo di trasferire nella produzione di massa questo approccio eterodosso"

"Droog should actually stay where it started, in other words as a provider of ideas, as a design heretic. The attempt to transform these heretical approaches into mass-produced articles I regard as highly dubious, and I hardly think it can succeed"

James Irvine, Milano

"Ci sono almeno due prodotti di Droog che negli ultimi dieci anni hanno avuto un grande effetto su di me, in particolare la Soft Lamp che è uno dei più grandi esempi di chiarezza di pensiero, e poi la Knotted Chair di Marcel (Wanders). La gente arriverà a dire che una cosa è droogy, allo stesso modo in cui si dice che qualcosa è wallpapery. È un grande complimento quando si sente dire: 'Questo è veramente droogy'. Spero solo che riescano a stupire sempre"

"Two products from Droog in the past ten years have had a very big effect on me. The first was the Soft Lamp, which is one of the most superb pieces of clear thinking I've seen in a long time. Then there was also the Knotted Chair by Marcel Wanders. One thing which has already started happening I guess, is people will say things are kind of 'Droogy' like people say things are 'Wallpapery'. In the Wallpaper context it's not so dumb, but it's a great compliment when you go around and say: "Oh, that is Droogy", or "that is Wallpapery". I just hope they carry on surprising forever"

Per celebrare il suo decennale, Droog Design si racconta in una mostra itinerante dal titolo "Simply droog.10 + 1 years of avant-garde design from the Netherlands": una retrospettiva che raccoglie la storia, i progetti e i prodotti realizzati nel corso degli anni dal "design network" olandese.

In occasione della 'prima' all'Haus der Kunst di Monaco, Konstantin Grcic è stato chiamato da Chris Dercon, direttore del Museo, a progettare un allestimento parallelo a quello, in puro spirito Droog, di Jurgen Bey. Un grande deposito apparecchiato per un'archiviazione; le grandi casse da imballaggio usate per trasportare gli oggetti come sassi in un giardino zen presiedono agli episodi della storia di Droog, raccolti in stanze tematiche come punti di un ipotetico manifesto: Use it again, Familiar–not familiar, Open design, The inevitable ornament, Simplicity, Irony, Tactility, Experience, Hybridisation, Form follows process. Gli oggetti della collezione Droog, e le casse destinate a conservarli, sono l'unica presenza tangibile, mentre il resto – il percorso, gli ambienti, i siparietti didattici, le stanze tematiche – sono soltanto tracce sul pavimento come qualcosa che, nella sua astratta bidimensione, potrebbe essere ridisegnato in ogni momento.

Con il progetto "WHITE NOISE answering machine", Grcic pare aver voluto accostare alla presenza tutta fisica di questi assemblage di oggetti un percorso orale, una composizione a più voci che restituisse il senso di quello che è considerato "il più significativo movimento del design degli ultimi dieci anni" (l'unico almeno a porsi come fenomeno collettivo rispetto al lavoro spesso individuale degli autori che formano la costellazione del design). Quasi a restituire questa dimensione corale Grcic ha concepito una polifonia di voci, tra le più disparate e sensibili alle trasformazioni in atto: come se Droog, alla svolta dei dieci anni, si potesse allargare a toccare questioni più generali e servisse forse a modellizzare i cambiamenti in atto. Celebrazioni, critiche, osanna, inviti a non cambiare, dediche, poesie, canzoni, speranze disattese, commenti piccati e imbarazzi: tutti depositati sul nastro di una segreteria telefonica che è possibile intercettare alzando una delle tante cornette disseminate lungo l'infilata di tavoli che Grcic ha affastellato lungo una navata dell'Haus der Kunst, accanto alla mostra.

A distanza di dieci anni dalla prima apparizione al Salone del Mobile di Milano quando Droog sembrò mettere una pietra sopra al design del anni Ottanta, ai suoi eccessi formali ed equilibrismi narcisistici, mentre si è andata spegnendosi la carica sovversiva degli esordi, paradossalmente oggi Droog è diventato essa stessa 'istituzione'. Esauriti i suoi crediti, da Droog forse ci si aspettano oggi risposte di fronte alle questioni di una realtà mutata e in continua evoluzione: la produzione di massa, l'intrecciarsi degli ambiti disciplinari, il rapporto con la globalizzazione, l'allargamento dei mercati e la dispersione dei distretti industriali...

Malgrado suoni un paradosso parlare di Droog come di un'istituzione è inevitabile che le nuove generazioni, che non ne hanno vissuto la portata eversiva e sono cresciute invece alla sua ombra, possano guardare più liberamente e vedere più lontano. Per questo siamo andati a cercare alcuni dei talenti del giovane design olandese per vedere come lavorano, e capire quanto Droog abbia pesato nel loro lavoro. Ma è anche una dimostrazione che l'Olanda si sta rivelando uno straordinario laboratorio di talenti: forse grazie all'esempio di Droog, certamente per merito di una scuola eccezionale, e di un governo che crede nel design e sostiene i giovani fornendo loro sussidi e spazi per lavorare.

To celebrate its tenth anniversary, Droog Design has told its story in a touring show. Entitled "Simply Droog. 10 + 1 years of avant-garde design from The Netherlands", the retrospective covers the vicissitudes, projects and products realised during the past decade by the Dutch "design network". For the "first night" at the Haus der Kunst in Munich, Konstantin Grcic was brought in by Chris Dercon to design an exhibition parallel to the one staged by Jurgen Bey in the pure Droog spirit. A storeroom to contain archives, and the packing cases used to transport designs, arranged like stones in a Zen garden, stand for the episodes in the Droog story in theme rooms that offer diverse interpretations like the points of a hypothetical manifesto: Use it again, Familiar – Not Familiar, Open Design, The Inevitable Ornament, Simplicity, Irony, Tactility, Experience, Hybridization, Form Follows Process. The objects in the Droog collection, and the cases to keep them in, are the only tangible presence. The rest – the sequence and interiors, the didactic screens and the theme rooms – are only traces on the floor resembling something that can, in its abstract two-dimension, be redesigned at any moment.

With his "WHITE NOISE Answering Machine", Grcic's intention seems to have been to combine the physical presence of these assemblages of objects with an oral journey, a composition for multiple voices that would restore the sense of what is considered to be "the most significant design movement of the last ten years" (or at least the only one that can claim to be a collective phenomenon, as opposed to the almost always individual work done by the protagonists of the design constellation). As if to reinstate this choral dimension, Grcic has conceived a polyphony of voices to include the most disparate and sensitive to the transformations in progress: as if Droog, at the turning-point of its ten years, could be enlarged to touch on wider issues, and serve perhaps to shape the changes taking place. Celebrations, criticisms, acclamations and declarations of admiration, requests not to change, dedications and songs, hopes dashed, plus piquant and embarrassing comments – are all recorded on the tape of an answering machine. This can be intercepted by lifting one of the many handsets provided on the row of tables which Grcic has jumbled together along a passageway in the Haus der Kunst, next to the exhibition.

Ten years after their first appearance at the Milan Furniture Fair, when it looked as if Droog had buried the remembrance of 1980s design, with its formal excesses and narcissistic balancing acts, and as the initial subversive impact began to subside, paradoxically Droog itself has today become an 'institution'. Its credits having run out, Droog is now perhaps expected to answer the questions of a changed and steadily evolving scene embracing such matters as mass production, overlapping disciplines, relations with globalisation, the widening of markets and the dispersal of industrial areas.

However paradoxical it may seem to talk about Droog as an institution, the younger generations, who have not experienced its destructive extent and have grown up instead in the shadow of Droog, can inevitably look more freely and see farther into the distance. For this reason we went to meet some of the talents of young Dutch design to find out how they work, and to understand what sort of influence their relations with Droog have had on them. It is also proof that Holland is proving to be an outstanding factory of young talent – thanks to Droog's example, but also due to that of a remarkable school and of a government that believes in design and helps young Designers by giving them subsidies and places to work in.

Droog and around: Viaggio in Olanda Journey in the Netherlands

"Per quanto sia piuttosto orgoglioso di aver lavorato con Droog, credo sia naturale che ogni generazione senta il bisogno di mettere in discussione l'establismment, non importa quanto buono esso sia.

Abbiamo imparato molto da Droog. La bellezza dei concetti e la libertà che esprimono, ma anche quanto sia banale l'estetica fine a se stessa. La semplicità però non è più sufficiente. Vogliamo tornare a flirtare con la decorazione e la personalità degli oggetti, e andare incontro al mercato e all'industria usando nuovi materiali e tecniche industriali. Non soltanto attraverso un percorso artigianale di autoproduzione. Vogliamo puttosto lavorare insieme alle aziende, senza che i prodotti perdano in poesia o in significato. Vogliamo tornare a vedere il mestiere nel prodotto e non soltanto in concetti semplicistici, che non vanno oltre la trovata, per offrire nuovi livelli di comprensione e di funzionalità.

Penso che esista una nuova generazione di progettisti che vogliono fare cose diverse, che cercano di opporsi a quel tipo di conformismo stilistico giocato sulla semplicità che si è andato affermando nell'ultimo decennio. Come ogni gruppo che abbia saputo influenzare la propria epoca, anche Droog Design è copiato, e accettato così com'è: il che non gioca a suo favore. Per questo sarà interessante vedere cosa accadrà quando incominceranno a produrre su vasta scala.

Comunque, penso che la grande forza di Droog Design risieda nella sperimentazione, nella capacità di rigenerare e rinnovare il senso delle cose.

Naturalmente non posso parlare per gli altri ma penso che sia una grande cosa per esempio che Chris (Kabel) si stia dando da fare per trovare dei produttori in Cina per la sua giovane società, o che Bert-Jan (Pot) e Simon (Heijdens) stiano facendo ricerche e sperimentazioni che sono interessanti proprio dal punto di vista dell'industria, senza perdere in visione poetica. Per non parlare del potere di immaginazione dei nuovi lavori di Wieki (Somers) o dello spirito indipendente di quelli di Marijn (van der Poll). Spesso è accaduto che i designer lavorassero quasi eslcusivamente per Droog. Noi siamo molto più indipendenti nel cercare nuove strade per realizzare i nostri prodotti, andandoci a cercare l'industria dove essa è più disponibile. Penso che insieme ai miei compagni di studio (meno legati a Droog o a Moooi) siamo un gruppo con una visione molto ben definita, abbiamo bisogno però di lavorare sodo, parlare meno, e soprattutto abbiamo bisogno di tempo. Allora sono sicuro che qualcosa di buono verrà fuori".

Joris Laarman

'Although I'm very proud to work for Droog, I do think every generation feels the need to challenge the establishment, no matter how good they are.'

'We learned so much from Droog through the years about conceptual beauty and freedom and about how trivial styling really is, but simplicity alone is not enough anymore. We want to flirt with decoration and personality again and embrace the market and the industry by using new industrial materials and techniques. Next to a self-producing handicraft sort of way, we want to work together with companies, without losing any of the poetry or meaning in the products. We want to see the skills of a designer in the product again not by using concepts that go for the easy joke or do it yourself design, but those that generate something valuable and real.'

'I sense a new generation of designers wanting to do things differently, wanting to oppose what inevitably has turned into a kind of simplicity trick in the last decade. This is something Droog cannot do a thing about, but like every influential group, Droog will be copied over and over and accepted, which will not work in their favour. It will be interesting to see what happens when they start producing their products on a larger scale, but I think their power lies in their experimental side, their capability to renew and refresh.'

'I honestly can't speak for the others. It's great that Chris (Kabel) is searching for manufacturers in China for his young company, but also Bert-Jan (Pot) and Simon (Heijdens) are experimenting with new materials and techniques that are very interesting, not only for the industry but also in a kind of poetic way. The latest from Wieki (Somers) has such a high level of imagination that it surpasses simple concepts. The works by Marijn (van der Poll) reveal an independent spirit that I like very much.'

'I think my year especially, together with this year's graduates who are less influenced by Droog, will be a strong group with vision that knows how to find its way. But we need to take our time and let things come naturally. By working very hard and talking less, something good shall come out I'm sure.'

Joris Laarman

WHITE NOISE Answering Machine
Messa in scena di un'installazione

All'installazione "WHITE NOISE Answering Machine" hanno partecipato 45 'esperti'. Ognuno di loro ha ricevuto una lettera personale da Konstantin Grcic (qui di seguito) in cui era invitato a telefonare a un numero di Monaco collegato a una segreteria telefonica. La macchina chiedeva cosa pensassero del futuro di Droog.

Retroscena:
L'Haus der Kunst di Monaco presenta la prima grande retrospettiva dedicata a Droog Design. Su invito di Chris Dercon, direttore del museo, sto progettando un'installazione con le principali fonti di informazioni che riguardano i 10 anni di attività del gruppo olandese. Come parte di questo progetto sto raccogliendo una serie di commenti fra i protagonisti della scena internazionale del design (designers, critici, curatori, rivenditori, ecc.). Sono grato a tutti coloro che vorranno partecipare semplicemente accettando di chiamare una segreteria telefonica.

Cosa bisogna fare:
Basta chiamare un numero di telefono collegato a una segreteria telefonica che porrà una sola domanda: si chiede di rispondere con un breve commento. La segreteria telefonica sarà disponibile 24 ore su 24, dal 3 al 15 marzo del 2004. Mi occuperò di editare tutti i commenti in modo che possano essere ascoltati dai visitatori della mostra.

Lunghezza dei commenti:
Si chiede gentilmente di contenere i commenti nella lunghezza di 2 minuti.

Ripensamenti:
Nel caso si volesse riformulare il commento, basta richiamare e lasciare un nuovo messaggio.

WHITE NOISE Answering Machine
Mise-en-scène for an installation

Forty five 'experts' took part in the installation by Konstantin Grcic. Each of them received a personal letter (below), in which they were invited to telephone a number in Munich connected to an answer phone. The machine asked what they thought about the future of Droog.

Background:
The "Haus der Kunst" in Munich is presenting the first major retrospective exhibition of Droog design. On Chris Dercon's invitation, director of the Museum, I am designing an installation inside the exhibition which will render various sources of information about the Dutch group´s 10 years of activity. As part of this project I am compiling a list of statements by leading protagonists of the international design scene (designers, critics, curators, retailers etc.). I'm most grateful to them as they have taken part in this project which works by means of a simple telephone answering machine.

What you had to do:
All you have to do is dial a telephone number in Munich which is directly connected to an answering machine. The answering machine asks a brief question which is to be answered with a short statement. The answering machine will be available 24 hours/day between March 03–15 / 2004. I will edit all the statements into a recording so they can be listened to by the exhibition's visitors.

Length of your statement:
We would kindly ask that statements be kept to a maximum of 2 minutes in length.

Re-doing a statement:
In case you wish to rephrase your message, you just have to call again and leave a new statement.

"È difficile valutare l'influenza di Droog sul design olandese. Indubbiamente ha creato una piattaforma per il design che altrimenti non avrebbe trovato così facilmente la sua strada per arrivare nei musei o nelle gallerie o al grande pubblico. Per quanto abbia sollevato delle critiche, ha saputo veramente toccare l'immaginazione della gente. L'influenza sul mio lavoro? Credo che abbia rappresentato una forma di iniziazione ad un tipo di design concettuale che avevo già avuto modo di incontrare quando studiavo architettura all'accademia di Breda. Mi piace il suo senso dell'umorismo e il fatto che usi oggetti quotidiani cercando nuove funzioni, senza però essere mai pretenzioso. Ho cercato di adottare lo stesso processo di analisi concettuale, che non si può certo dire sia esclusiva di Droog, soprattutto guardando il lavoro degli artisti. Penso che per progettare una nuova sedia sia più facile guardare oltre che non alle sedie già esistenti. La land art, sicuramente è stata un'importante fonte d'ispirazione: la pura e semplice scala delle opere mi ha aiutato a modellare una mia personale visione del design, in cui tutto si fonde uno stile di vita semplice fatto di famiglia, barbecue, vita all'aria aperta e riparazioni dell'automobile nel garage di casa. Queste immagini si contrappongono a quelle prodotte da un individualismo frustrato dall'idea di prestazione, che ha caratterizzato gli anni Ottanta e Novanta. Proprio questa prospettiva 'ingenua' corrisponde a quello che ho trovato in alcuni dei primi progetti di Droog, come la cassettiera di Tejo Remy, in cui il design non si dà quale espediente per vendere forme di identità insieme agli oggetti. In questo senso riconosco di avere in comune col lavoro di altri designer di Droog quel tipo di carattere pratico e umile che abbiamo qui in Olanda".

"Droog's influence on Dutch design is tricky as I am not an art historian or critic. It did create a platform for design which otherwise wouldn't have so easily found it's way to museums, galleries and the general public. Though often criticised, it did spark people's imaginations. What was Droog's influence on my work? It was an introduction to a new kind of conceptual design which I first encountered when I was studying architecture and interior design at the academy in Breda. I applied the same conceptual process of analysis mostly using sculptures and other artists for inspiration (art is a major eye opener for me), but this is not unique to Droog. It was easier to look outside design than look at other chairs for inspiration to design a new chair. Land art was a big inspiration and it's shear scale moulded my view on design into what I later called North. It was a sort of design philosophy that was more a view on life centred around family, barbeques, camping trips and working on cars as opposed to the individualistic, performance centred trend of the 80's and 90's, which is now slowly changing. I guess this 'simple' view on life is what I saw as corresponding to some of Droog's projects early on like Tejo Remy's cupboard of drawers. Design isn't a way for people to shape our identity through what we buy. So I guess I was more influenced by conceptual art than design but my design philosophy does have comparisons to some of the other Droog designers' work, and it's common origin could be found in the down to earth Dutch character."

Marijn van der Poll

Bert-Jan Pot

"Finora non ho mai collaborato con Droog, da questo punto di vista sono 'puro'. Ho studiato all'Accademia di Eindhoven nel dipartimento tessuto e stile; ed è stato del tutto naturale passare dal tessuto agli oggetti d'arredo.
Mi sono diplomato con una ricerca sulla fibra di vetro lavorata a maglia e irrigidita con la resina che mi è servita in seguito per costruire, o meglio filare, una serie di sedie in fibra di carbonio. In questo caso mi sono specializzato mettendo a punto una specie di distributore automatico di resina ottenuto con una camera d'aria di bicicletta forata in modo che il filato si impregni al punto giusto. La prima sedia di carbonio è stata una copia di un classico del design: la Plastic Side Chair di Charles e Ray Eames. Avendo deciso di trasferire tecnologia della maglia nell'arredamento, volevo dimostrare di poter lavorare a maglia qualsiasi forma. La sedia degli Eames è perfetta a questo scopo. Per la base "a torre Eiffel", in particolare, mi è bastato individuare alcuni punti fissi quasi tracciandoli nell'aria, intorno ai quali ho costruito una specie di telaio per intrecciare il filato di carbonio, che poi si irrigidisce grazie all'azione della resina. Quando Marcel Wanders ha visto la Carbon Copy ha pensato che avremmo potuto fare qualcosa del genere per Moooi. Così insieme abbiamo progettato la Carbon Chair, che è più raffinata e adatta alla produzione. Per il momento comunque mi serve realizzare i miei progetti da solo, con le mie mani. Credo che bisogna realizzare prodotti con dentro un'idea di producibilità industriale per poter arrivare a influenzare realmente l'industria. Per ora è un approccio del tutto sperimentale, ma so che è necessario per tentare almeno di cambiare qualcosa: il modo in cui si producono gli oggetti, o più semplicemente il modo in cui la gente si avvicina ad essi. Ma in Olanda, se sei un giovane designer, o cerchi di fare da solo e ti impegni nell'autoproduzione oppure, se hai qualche soldo a disposizione, vai in Asia a cercare di avviare una produzione. Penso che molti dei caratteri del cosiddetto design olandese non sono tanto il frutto di una particolare teoria, abbiano radici ivece in certi caratteri tipici degli olandesi. Io personalmente ho sempre amato gli oggetti che hanno un che di mal fatto, approssimativo perché ti fanno capire come sono fatti, ti lasciano comprendere il processo di costruzione. In generale mi piace vedere la storia dell'oggetto. Il piacere dell'imperfezione, del fatto a mano, penso che sia anche una reazione all'idea di oggetti tutti ugualmente perfetti. Riguardo a Droog, la domanda da fare dovrebbe essere cos'è Droog, prima di chiedere cosa se ne pensa. Credo che la cosa migliore che facciano sia lavorare con le idee. Dedicarsi a promuovere talenti, piuttosto che limitarsi ai prodotti, è decisamente fruttuoso".

"I graduated from the Textile Department at the Eindhoven Academy, but moving from textiles to furniture happened naturally. I graduated with a research into knitted glass fibre hardened with resin, which is a technique I used later with carbon fibre to make, or rather spin a series of chairs. Of course, you can do it industrially, but I did it in a handmade way. I made a kind of automatic resin distributor out of a bicycle inner tube that squeezes most of the resin off the fibre, leaving just enough to make it stand in position. The first carbon chair was a copy of a design classic: the Plastic Side Chair by Charles and Ray Eames. After transferring weaving technology to furniture, I wanted to show that you could weave any form. Eames's chair was perfect to copy because it demonstrates the possibility of 'spinning' a chair or a structure like a stream or a shell. For the 'Eiffel Tower' style base in particular, all I had to do was identify certain fixed points almost marked out in the air, then bind the carbon fibres around. The resin then stiffens the fibres. When Marcel Wanders saw Carbon Copy he said we should do something like that for Mooi. We went on to design the Carbon Chair together, which was more suitable for production. For the time being I'm better off making my own pieces with my own hands. I think you have to make products with an idea of industrial production to really influence industry. For now it's a totally experimental approach. I don't always make money out of this, but I do try to change the way people produce, or simply see objects. So I do feel the need to make industrial products and I still consider myself a sort of industrial designer. I like to think I might influence industrial production through my work, or at least make people aware of how products are produced. If you're a young designer in Holland and you want your products produced, you have to do it yourself. Otherwise, if you have some money you can go to Asia and get it done. I don't think there is a particular theory behind so-called Dutch design. It's more a question of special circumstances that creates a certain design. I like it when things are made a little bit sloppy because you can see how they were made, you can understand the production process. I like to see the story of an object. I think this pleasure in imperfection, in the handmade, is a reaction to the Modern or design in the Eighties where everything is equally perfect. Regarding Droog, the first question should be to ask what Droog is about, instead of asking people to think in a droog way and then work on a droog project. I think the best thing they do is presenting ideas. Droog not only shows products, but it also concentrates on showing talents, which I think is very fruitful."

Chris Kabel

"In generale credo che la scuola sia molto importante. In Olanda ci sono altre scuole ma l'Accademia, a Eindhoven è l'unica focalizzata soltanto sul design. La gente che insegna è anche la più autorevole.
Li Edelkoort, per esempio, poi naturalmente Gijs Bakker, che è un po' come dire metà Droog, dato che è uno dei due fondatori. È come un cerchio.
Il fatto è che tutti si conoscono e si è creato quindi una specie di network. Di fatto non esiste un vero e proprio gruppo, esistono Gijs e Renny, che per ogni nuovo progetto scelgono con chi lavorare. È una grande opportunità per chi è appena uscito dalla scuola. Per quel che mi riguarda, Droog è stato il primo a offrirmi l'opportunità di affrontare progetti di un certo peso. Oggi mi sembra interessante che abbiano il potere di attrarre l'industria. Che si trovino ad un punto di svolta penso fosse abbastanza evidente all'ultimo Salone di Milano: la presentazione delle nuove idee era relegata nel retro, mentre il negozio occupava tutto lo spazio d'ingresso. È abbastanza rappresentativo della nuova direzione che hanno intrapreso, nel senso che stanno potenziando una visione di tipo commerciale, o se preferisci legata ad una produzione di serie.
Per quel che riguarda il mio lavoro non credo di avere una visione precostituita, da sovrimporre al progetto. Preferisco lasciarmi sorprendere e creare prodotti che contengano una storia che in qualche modo non mi aspetto neppure io. Mi piace accorgermi che c'è qualcosa che mi irrita, e volerlo cambiare. Se osservo qualcosa che mi circonda e lo sento orribile, mi sforzo di guardarlo da un altro punto di vista come è successo con il ricamo. Quando ho cominciato ero molto attratto dal tema delle soluzioni temporanee. Forse perché ero povero, forse perché ero pigro, mi guardavo intorno per vedere come le persone si arrangiassero a trovare ogni tipo di soluzione provvisoria. Se mi serviva una lampada, prendevo un pezzo di nastro adesivo, e attaccavo una lampadina al muro. Ho sempre cercato di riprodurre questo tipo di condizione che permettesse quasi di circondarsi di oggetti come se fluttuassero ovunque intorno a noi, e ho cercato di riprodurla in un prodotto reale: così è nata la Sticky lamp che poi Droog ha messo in collezione".

"In general, I think the school is very important. There are other schools in the Netherlands, but Eindhoven is the only academy that just concentrates on industrial design. The people who teach there are also the most influential in Holland. Li Edelkoort teaches at Eindhoven. Gijs Bakker, one of the founders of Droog, also teaches there. It's like a circle where everybody knows each other like a small network.
There isn't really a Droog group. It's just Gijs and Renny and for each project they think of, they select designers they think will fit the job. This is a great opportunity, especially when you are just out of school.
With regards to me, Droog was one of the first to give me an opportunity to do interesting assignments and to do my own projects. I like the fact that they now attract a lot of industries and that they are asked to do projects. I realise they are now at a turning point. I also think that was clearly visible in Milan, where they did things the other way round. They had the presentation of their new concepts somewhere in the back, and the shop in the front. I think this is representative of Droog's new direction because they are extending their view in a commercial direction as well, or if you prefer, a mass production of their designs. Anyway I think it's right to make good products that everybody can actually buy. As for my work, I do not have one clear vision that I superimpose on a project.
I prefer to be surprised and make products with an amazing history. I like it when something irritates me, then I want to change it. If I find it ugly, I want to see it from another point of view as I did with the laces. I tried to make its pattern work and add function. I really like the functionality of things. When I started I was attracted to the theme of temporary solutions. Because I was lazy and poor I did research on temporary solutions for people. When I was a student and I wanted a light somewhere, I just used a piece of tape to stick it on the wall. I liked the idea that you create this instant kind of floating thing wherever you like, so I wanted to test that idea in a real product. That's why I made the Sticky lamp, which Droog then put into production."

Wieki Somers

"A proposito di Droog. L'approccio di Droog ha ispirato un gran numero di designer: lascerà molte tracce. Definire Droog uno 'stile' è semplicistico, perché si tratta piuttosto di un modo di avvicinarsi al design. Ma abbiamo imparato che possiamo spingerci molto più lontano, senza fossilizzarci su un concetto specifico e senza far uso soltanto di forme esistenti, disegnando prodotti che si adattano al presente. Ogni volta che partecipo a un progetto Droog, di solito in collaborazione con un'azienda, forme e materiali rivestono la stessa importanza dell'idea di base. La trovata non ha mai il predominio. Per certi versi ho una posizione critica nei confronti del design, del rapporto tra la gente e i prodotti. Droog offre ai designer completa libertà progettuale, e lavorare insieme ad artisti, architetti, creativi di altri settori è una grande fonte d'ispirazione. Quantomeno, i prodotti dovrebbero risultare più abbordabili per tutti quelli che in casa desiderano avere un vaso Droog sul caminetto...
A proposito di me. Indago ciò tra cui viviamo, gli oggetti di uso quotidiano e il loro rapporto con la gente. È questo il motivo per cui i designer sono il medium perfetto per mostrare il mondo da un altro punto di vista. Dopo tutto, gli oggetti devono sfiorarti gli occhi, la mente e i sensi.
A proposito di cinema, delle fotografie e delle cartoline appese al muro e di cartelloni pubblicitari. Queste immagini raccontano delle storie. E storie simili hanno un ruolo importante nei miei progetti.
A proposito del collezionare bottiglie, perle, tazze, bicchieri, fossili. Sono una collezionista. Confrontando molti esemplari della stessa specie, è possibile scoprire nelle forme una diversa bellezza e proporzione.
A proposito del collezionare esperimenti. Posso spingermi lontano nel cercare caratteristiche e possibilità offerte dai materiali. Essi mostrano tutta la loro bellezza quando vengono a contatto con elementi come l'acqua, l'aria e il fuoco. Tutto quello che ci circonda è progettato, solo la natura è logica e prevedibile. È quella proporzione che voglio scoprire nei materiali. Voglio vedere un materiale reagire da solo, come le due gocce di poliuretano che schiumano in un fusto fino a dare una forma e una funzione, come nel pouf Muffin che ho disegnato. Come nelle lampade di vetro Soapbells (bolle di sapone), dove la sagoma della bolla dipende ogni volta dalla quantità d'aria contenuta nei polmoni del soffiatore di vetro. Come nel Mattress Stone Bottle, dove la porcellana è modellata da una rete da pesca avvolta intorno a un pallone usato come stampo. In altri casi, i materiali mi aiutano a dar forma alle idee, come in High Tea Pot, Big Boxes, Dutch Souvenirs".

"About Droog: the vision of Droog has inspired many designers and will leave traces in new designs. It's too easy to call Droog a style. It's more a way of approaching design. We can go much further in designing products that fit in with the present without getting our teeth into a concept and without only using existing forms. When I participate in a Droog project, usually in cooperation with a company, new forms and materials are even as important as the idea behind them. Dry jokes never dominate; they don't even exist. In a way I am critical of the field of design, the relation between products and people, and what's happening today and tomorrow. Droog gives designers freedom in their projects, and I get inspired by working together with artists, architects and creators from other fields. At least the products should be more available for people who are interested in having a Droog vase on their mantelpiece at home.
About me: I inquire into the things among which we live, everyday useful products, and these in relation to people. That's why designers are a perfect medium to show people the world from another viewpoint. After all, products have to touch your eyes, feelings and mind.
About movies, photographs and postcards hanging on the wall and billboards: these images tell stories, just like stories also play a big role in my designs.
About collections of bottles, pearls, pricecups, drinking glasses, fossils etc.: I am a collector. By comparing many of the same, you find different properties and beauty in forms.
About collecting experiments: I can go far in searching for the most significant characteristics and possibilities of materials. They show their beauty if they come into contact with elements such as water, air and fire. Everything around us is formed and designed. Only nature is predictable and logical. This is the property that I want to discover in materials. I want to see a material reacting by itself, like the two kinds of polyurethane drops foaming up in a barrel until forming a useful Muffin (the pouf I designed). It's like the glass Soapbells (lamps), where the form of the bubble depends on the amount of air in the glassblower's lungs; or the Mattress Stone Bottle where porcelain is formed by a fishing net around a super-balloon. Otherwise, materials help me to give my ideas form, such as the High Tea Pot, Big Boxes and Dutch Souvenirs. "

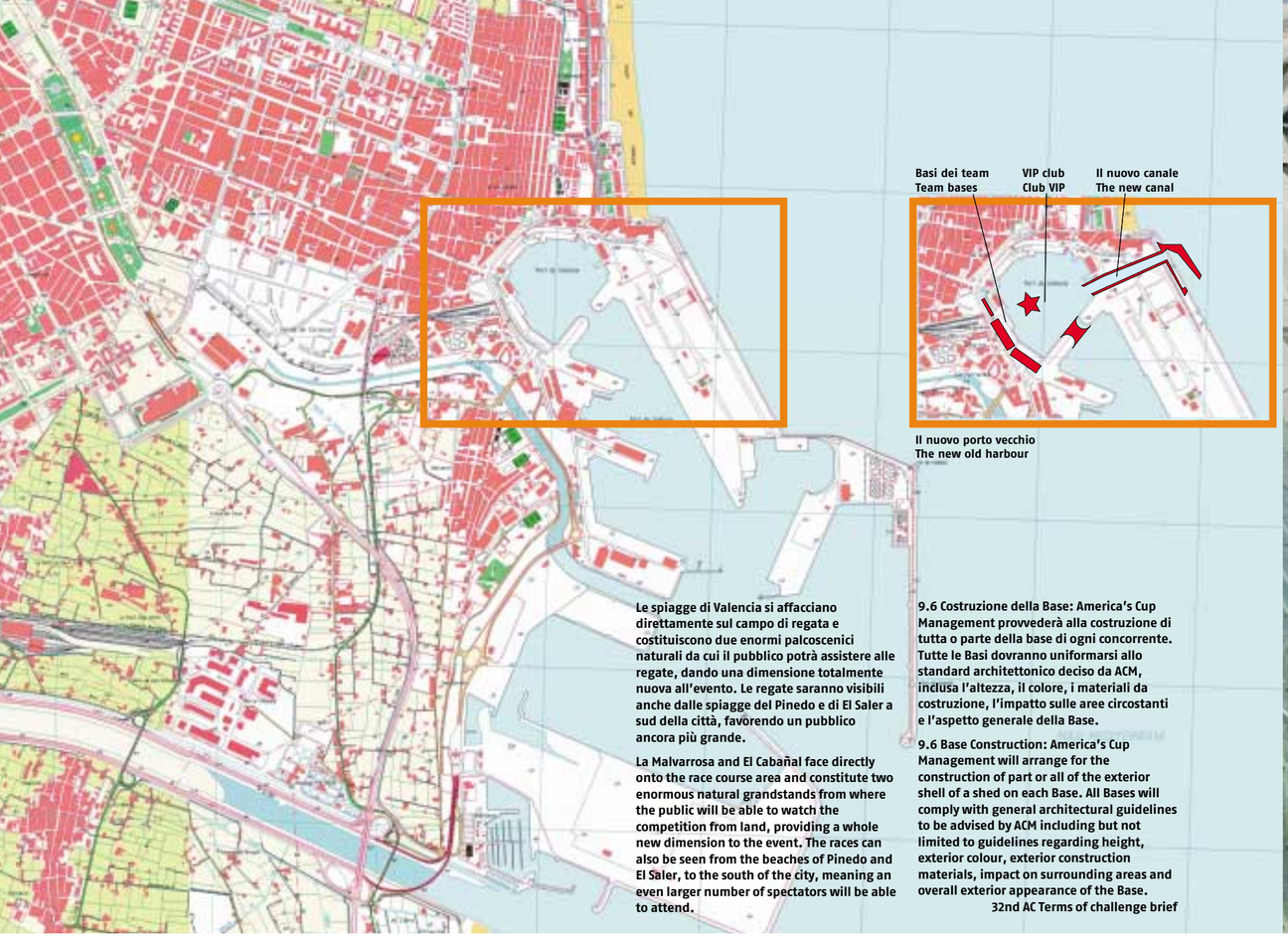
Alinghi's Power

Investimenti milionari, città trasfigurate, quasi una nuova idea di Mediterraneo. *Domus* presenta la nuova barca di Alinghi per il circuito di Coppa America che si concluderà a Valencia nel 2007 e si interroga sul potere mediatico della cordata svizzera

Millions of euros, modifided cities, almost a new Mediterranean sea. *Domus* presents the new boat that Alinghi will sail for the America's Cup circuit, ending in Valencia in 2007, and questions the power of the swiss armada

A cura di/Edited by
Matteo Poli
Fotografia di/Photography by
Thierry Martinez

©Thierry Martinez



Le spiagge di Valencia si affacciano direttamente sul campo di regata e costituiscono due enormi palcoscenici naturali da cui il pubblico potrà assistere alle regate, dando una dimensione totalmente nuova all'evento. Le regate saranno visibili anche dalle spiagge del Pinedo e di El Saler a sud della città, favorendo un pubblico ancora più grande.

La Malvarrosa and El Cabañal face directly onto the race course area and constitute two enormous natural grandstands from where the public will be able to watch the competition from land, providing a whole new dimension to the event. The races can also be seen from the beaches of Pinedo and El Saler, to the south of the city, meaning an even larger number of spectators will be able to attend.

9.6 Costruzione della Base: America's Cup Management provvederà alla costruzione di tutta o parte della base di ogni concorrente. Tutte le Basi dovranno uniformarsi allo standard architettonico deciso da ACM, inclusa l'altezza, il colore, i materiali da costruzione, l'impatto sulle aree circostanti e l'aspetto generale della Base.

9.6 Base Construction: America's Cup Management will arrange for the construction of part or all of the exterior shell of a shed on each Base. All Bases will comply with general architectural guidelines to be advised by ACM including but not limited to guidelines regarding height, exterior colour, exterior construction materials, impact on surrounding areas and overall exterior appearance of the Base.

32nd AC Terms of challenge brief

"Il consorzio Valencia 2007 è formato rispettivamente al 40% dallo Stato e dalla Regione e al 20% dalla Città".

"Valencia 2007 is held by the Valencia 2007 Consortium, which is formed by the State (40%) the region of Valencia (40%) and the city (20%)".

Jose Salinas,
Chief Executive Officer of Valencia 2007

"Poter ospitare la 32a Coppa America costituisce un grande impatto economico per la città. Tutte le infrastrutture previste per i prossimi anni saranno completate, come la trasformazione del vecchio porto e la linea della metropolitana. L'evento genererà un indotto di 1.500 milioni di euro e 10.000 posti di lavoro nei prossimi tre anni".

"Hosting the 32nd Edition of the America's Cup represents a big economic impact for the city. All the infrastructures planned for the next years will be speeded up, such as the transformation of the port's inner dock and the Airport–Port metro line. The event will generate a financial impact in the region of over 1.500 million euros, and over 10.000 jobs in the next three years".

Jose Salinas,
Chief Executive Officer of Valencia 2007

Da quando Valencia è stata scelta per ospitare la prossima America's Cup i prezzi degli immobili sono saliti del 30% in sei mesi.

Since Valencia won the bid to hold the America's Cup prices have started to rise very fast. Some areas have seen rises of 30% since November.

www.valenciaproperty.co.uk

"La Coppa America si trova a due ore di volo per più di 300 milioni di persone".

"Being in Europe puts the Cup competition within a two–hour flight of more than 300 million people and the associated market".

Michel Hodara,
America's Cup Management

Quando nel 2002 Alinghi partecipò alla Louis Vuitton Cup, le ironie sugli Svizzeri al mare erano fonte di grande ilarità; ma, guardando con attenzione la struttura del team, di svizzero c'era solo la proprietà, gli sponsor e lo spirito mercenario, mentre il cuore e l'esperienza erano una miscela esplosiva di australiani, neozelandesi, americani ed europei. A dire il vero la militare e silenziosa efficienza con cui nel 2003 Alinghi ha conquistato la Coppa America per 5–0 su Team New Zealand un po' fa riflettere sul perché un paese neutrale abbia l'esercito più famoso al mondo.

Al rientro in Europa, rinfrancati da uno spettacolo poco consueto in cui l'Auld Mug venne portata sul Lago di Ginevra, i critici ricominciarono a borbottare sulla prossima location della Coppa. Ma ancora una volta avevano ragione gli Svizzeri, che hanno poca tradizione marinara, ma sanno costruire un brand anche sulla propria bandiera.

Alinghi si è mossa come una vedette–corazzata tra le diverse città che la corteggiavano, finché in lizza non sono rimaste che Lisbona e Valencia, oltre che Napoli sui giornali italiani e Marsiglia su quelli francesi. Lisbona ha un difetto grave: è al di là delle colonne d'Ercole, c'è l'Oceano, dove pochi dei megayacht che circolano in Mediterraneo, e ancora meno dei loro proprietari, hanno mai messo la prua.

Valencia è invece una città di medie dimensioni, vicina alle Baleari e alla Costa Smeralda, con una condizione marina che si può definire lacustre: molto fondo vicino a riva, poca onda e poche correnti, 10 nodi di vento costante e disteso sin dalle prime miglia di mare, temperature medie e una condizione orografica che non favorisce la foschia in nessun periodo dell'anno. Ma soprattutto Valencia è nel miglior fuso orario dal punto di vista televisivo: alle 16.00 GMT il 70% della popolazione mondiale è raggiungibile, con un bacino d'utenza che copre una colazione a San Diego e un dopocena a Pechino.

Fin qua le fortune divine, ma la scelta della Spagna, che dalle Olimpiade del '92 ha un'ottima reputazione sul rispetto delle scadenze degli eventi sportivi, è dovuta anche alla capacità dello Stato, della Regione e

In 2002, when Alinghi took part in the Louis Vuitton Cup, the jokes about the Swiss at sea were a source of much amusement. But a close look at their team's structure revealed that the only Swiss things about it were its ownership, sponsors and mercenary spirit, whereas its heart and experience were an explosive mix of Australians, New Zealanders, Americans and Europeans. The quiet and militaristic efficiency that Alinghi had when she conquered the America's Cup in 2003 by 5–0 against Team New Zealand has maybe something to do with the fact that a neutral country has the world's best–known army.

When they came back to Europe, heartened by the unusual spectacle of the Auld Mug settling into the Lake of Geneva, the critics started muttering about the Cup's next venue. But once again the Swiss were right. They may have not much tradition as sailors, but they certainly know how to build a brand even out of their own flag.

Alinghi sailed like a conqueror into the various cities that paid court to her, until only Lisbon and Valencia were left, not counting Naples in the Italian papers and Marseilles in the French. Lisbon suffers from the serious drawback of being situated on the Atlantic, beyond the Pillars of Hercules, where few of the megayachts to be seen in the Mediterranean, and still fewer of their owners, have ever set sail. Valencia on the other hand is a medium–sized city facing the Balearic Islands and not too far from Sardinia's fashionable Costa Smeralda. Its sea conditions are not unlike those of a lake.: there's plenty of deep water close to the shore, few waves and less currents, steady 10 knots of air, plus moderate temperatures and an orographic condition that leaves the coast fog free throughout the year.

Above all, Valencia is situated in the best possible time zone for broadcasting: at 16 hours GMT, 70% of the world's population can be reached, from breakfast in San Diego to late supper in Beijing.

These virtues are there by divine grace. But the choice of Spain, which gained an excellent reputation from the 1992 Olympics for maintaining deadlines, is due also to the capacities of its state, regional and

Alinghi@Valencia

Per accogliere la 32a edizione della Coppa America è stato definito un programma di costruzione di nuove aree, di riqualificazione di edifici esistenti e di riuso temporaneo di capannoni industriali. Il progetto inoltre prevede un canale largo 80 metri e lungo 800 che permetterà alle barche di raggiungere il campo di regata in 15 minuti senza interferenze con le attività portuali.
Ogni team partecipante avrà a disposizione una base di 70x40 metri, per poter operare contemporaneamente su due barche.
La Darsena esistente servirà come base per i team e avrà una nuova isola al centro: Il Club dei Proprietari potrà accpgliere fino a 30 megayacht che arriveranno a Valencia per le regate.
Il Parco dell'America's Cup avrà una capacità di 8.000 posti con uno spazio per conferenze e spettacoli, un mega schermo, negozi, aree ricreative e un lungomare.

Alinghi@Valencia

To welcome the 32nd America's Cup, a project has been designed which includes the construction of new areas, the conversion of existing buildings and a canal to run from the inner dock to the sea. This new marine passage will be 80 metres wide and 800 metres long, enabling the yachts to arrive in the race area in 15 minutes, without any interference with the harbour activity.
Each of the participating teams will have a base of approximately 70x40 metres available with jetty space to operate two boats at the same time.
La Dársena Interior will have an island in the middle: the Owners' Club will host around 30 mega–yachts who will come to Valencia from all over the world, to witness the regatta.
The Park has a capacity for 8,000 spectators and will have a stage for conferences and public shows, a giant screen, shops, games area and jetty.

prima/before

dopo/after

© Thierry Martinez

della Città di far fronte alle richieste più difficili in modo sorprendentemente lineare: Valencia ha una grande tradizione marinara, ma ha poco spazio per accogliere i team e soprattutto un lungo percorso attraverso il porto per raggiungere il campo di regata, con barche da 50 milioni che incrociano poco raccomandabili bananiere? Americas Cup Management e Valencia 2007 hanno creato in pochi mesi il consenso necessario a concludere l'intervento del Parque Lineal del Turia in un nuovo Vecchio Porto.

Come promesso in un contratto che aveva lasciato tutti stupiti, l'imboccatura della darsena, da sempre rivolta a SE per evitarne l'occlusione, viene girata di 90 gradi per permettere l'arrivo ai campi di regata in 15 minuti attraverso un nuovo canale di 800 metri, vengono sotterrate un paio di autostrade e completata una linea della metro, ma soprattutto viene realizzata nel mezzo della darsena un'isola artificiale per l'approdo di megayacht, collegata a terra con un tunnel e dotata di eliporto.

Il nuovo porto viene riempito di tutto ciò di cui un circus che si ripromette di raggiungere la F1 ha bisogno: "...l'AC Village include l'AC Park, la zona pubblica per gli eventi, i locali e il merchandising, tutte le basi dei team, le aree VIP, gli approdi per i superyacht e l'accoglienza, l'area per i media, incluse l'area per la stampa internazionale e per le televisioni, gli uffici per il Comitato di Regata, gli uffici di America's Cup Management, gli sportelli di accredito, il centro per i volontari, l'eliporto, i depositi..." (dal "32nd AC Terms of challenge brief").

Con una grande operazione mediatica, il Mediterraneo, 74 anni dopo i progetti visionari di Hermann Sörgel, diventa Lago.

local authorities to meet the most challenging requests in a remarkably consistent way. Valencia has a great sailing tradition, but is there a shortage of space in which to receive the racing teams? The only access to its regatta waters is through its harbour, with the risk of 50 million dollar boats sliding aside a rusty cargo? In a few months the America's Cup management and Valencia 2007 mustered the consensus to end the Parque Lineal del Turia in a brand new Old Port. As promised in a bid that left everyone stunned, the entrance to the harbour, which had always faced southeast to avoid obstruction, has been turned by 90 degrees to let boats through to the regatta waters in 15 minutes by means of a new canal 800 metres long. Meanwhile a couple of motorways have gone below water level and a new underground railway line has been completed and an artificial island has been built in the middle of the port for the berthing of megayachts, linked to the mainland by a tunnel and equipped with a heliport.

The new Darsena has everything in place for the circus atmosphere expected to meet F1 standards: "...AC Village means the AC Park, which will be accessible to the general public and where public entertainment will be provided, each Base, VIP hospitality area, super yacht berthage, media and international broadcast centre, Race Committee Offices, ACM Offices, accreditation centre, volunteer centre, heliports, storage facilities..." (32nd AC Terms of challenge brief).

Seventy-four years after the visionary projects of Hermann Sörgel, a major media operation makes the Mediterranean into a Lake.

Gli alberi imballati/Packed masts

courtesy of team Alinghi

La spedizione di SUI75/ Shipping SUI75

Il bulbo/The bulb

Il trasporto di SUI64/Sending SUI64

Lo scafo pronto per la verniciatura/ The hull masked for painting

Le barche del team

SUI64: terminata nell' agosto del 2001 presso i cantieri Décision in Svizzera viene trasportata in aereo in Nuova Zelanda. Ha ottime prestazioni in condizioni meteo estreme. Ha vinto la Louis Vuitton Cup nel 2002, l'America's Cup nel 2003 e ha partecipato recentemente alla Möet Cup a San Francisco e all'UBS Trophy a Rhode Island.

SUI75: lascia il cantiere nel marzo del 2002 e viene trasportata via nave ad Auckland. 18.000 ore lavorative e 12 progettisti hanno prodotto uno scafo meno radicale di SUI64 ma meglio costruito, che è stato il banco di prova delle scelte tecniche poi applicate all'altra barca.

The team boats

SUI64: born in August 2001 at the building site Décision SA in Switzerland, she was then air freighted to New Zealand. She tends to be very fast with extreme conditions. She won the Louis Vuitton Cup 2002 and the America's Cup 2003. Most recently, SUI64 raced in the Moët Cup in San Francisco, September 2003, and in June 2004, the UBS Trophy, Newport, Rhode Island.

SUI75 left the building site at Décision SA in March 2002. 18,000 working hours and the input of 12 designers were involved in the construction of this boat. SUI75 benefitted from the knowledge and experience gained from SUI59 and SUI64. Consequently, it was possible to do tests on this boat, which, when positive, were applied to SUI64, the lead boat. SUI75 arrived in New Zealand via sea, by barge and cargo liner. She has a less radical form than SUI64, with perhaps better construction and completion.

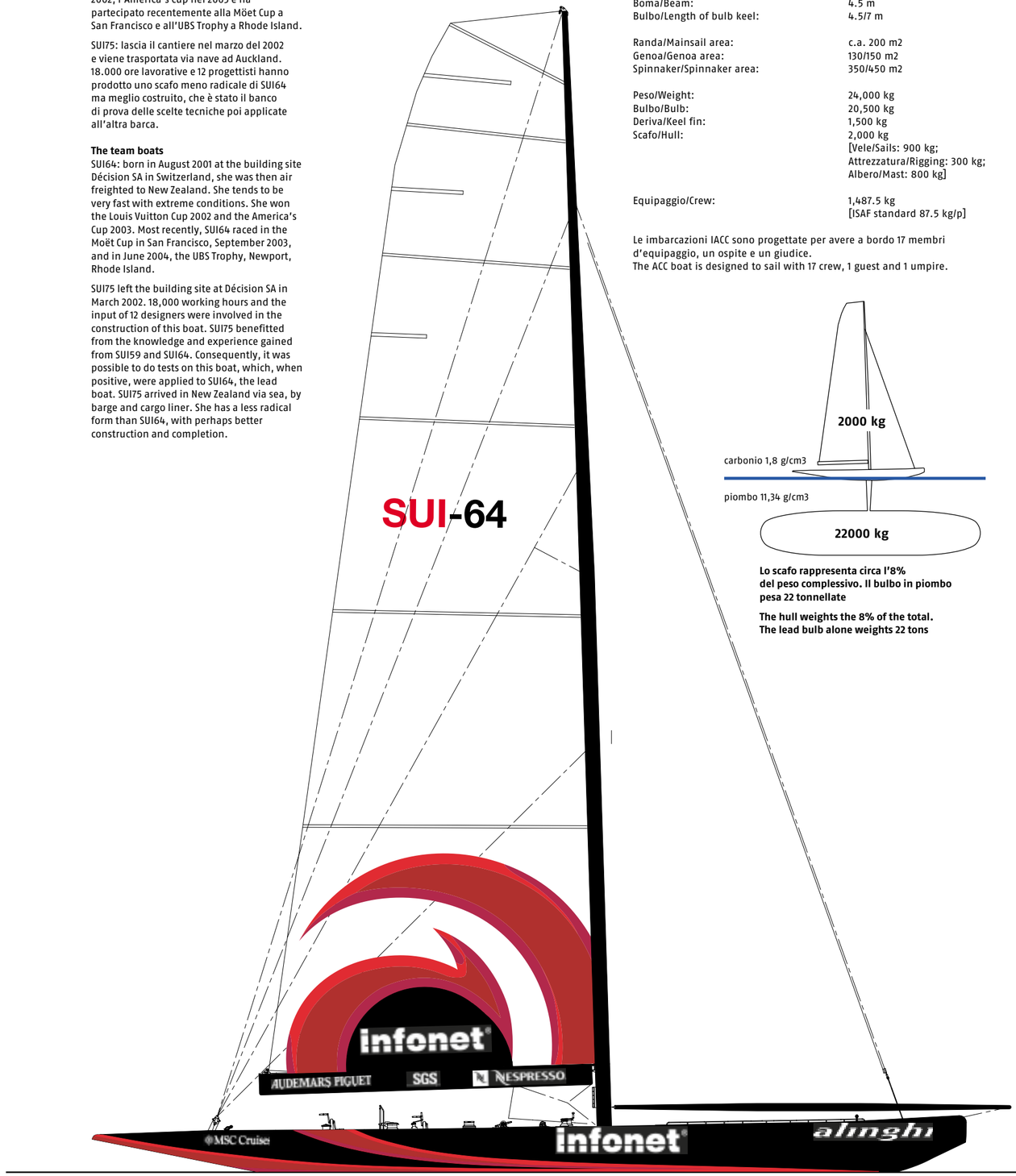
Specifiche tecniche America's Cup Class Boat/Specifications

Lunghezza/Length overall:	26 m
Galleggiamento/Waterline length:	20 m
Pescaggio/Draft:	4.1 m
Larghezza/Width:	4.5 m max
Albero/Mast height:	35 m
Boma/Beam:	4.5 m
Bulbo/Length of bulb keel:	4.5/7 m
Randa/Mainsail area:	c.a. 200 m2
Genoa/Genoa area:	130/150 m2
Spinnaker/Spinnaker area:	350/450 m2
Peso/Weight:	24,000 kg
Bulbo/Bulb:	20,500 kg
Deriva/Keel fin:	1,500 kg
Scafo/Hull:	2,000 kg [Vele/Sails: 900 kg; Attrezzatura/Rigging: 300 kg; Albero/Mast: 800 kg]
Equipaggio/Crew:	1,487.5 kg [ISAF standard 87.5 kg/p]

Le imbarcazioni IACC sono progettate per avere a bordo 17 membri d'equipaggio, un ospite e un giudice.
The ACC boat is designed to sail with 17 crew, 1 guest and 1 umpire.

Lo scafo rappresenta circa l'8% del peso complessivo. Il bulbo in piombo pesa 22 tonnellate

The hull weights the 8% of the total. The lead bulb alone weights 22 tons



TEAM ALINGHI

management team:
grant simmer team general manager AUSTRALIA

equipaggio/sailing team:
rodney ardern new zealand pitman USA
ernesto bertarelli navigator, president of team alinghi SWISS
curtis blewett mid bowman CANADA
richard bouzaid trimmer NEW ZEALAND
brad butterworth tactician NEW ZEALAND
jordi calafat strategist SPAIN
russell coutts skipper, team leader of alinghi NEW ZEALAND
simon daubney genoa trimmer NEW ZEALAND
enrico de maria grinder SWISS
yves detrey pitman, bowman SWISS
warwick fleury mainsail trimmer NEW ZEALAND
nils frei trimmer SWISS
yann gouniot mainsheet trimmer FRANCE
peter holmberg helmsman VIRGIN ISLANDS
murray jones strategist NEW ZEALAND
christian karcher grinder FRANCE
bernard labro bowman FRANCE
lorenzo mazza trimmer ITALY
will mc carthy grinder AUSTRALIA
mark mc teigue grinder, shore set up AUSTRALIA
matt mitchell mast man, mid bowman NEW ZEALAND
mark newbrook mast man USA
dean phipps bowman NEW ZEALAND
francesco rapetti mast man, grinder ITALY
jochen schuemann helmsman and sports director GERMANY
nicolas texier grinder FRANCE
peter van niekerk trimmer HOLLAND
juan vila navigator SPAIN
matthew welling grinder USA
pieter van nieuwenhuyzen foredeck HOLLAND

progettisti/design team:
jim bungener SWISS
luc dubois SWISS
kirst feddersen VIRGIN ISLANDS
kurt jordan USA
dick kramers USA
jean claude monnin SWISS
françois nivelleau FRANCE
virginie nivelleau FRANCE
michael richelsen DANISH
manolo ruiz de elvira SPAIN
mike schreiber USA
lrolf vrolijk architect NETHERLANDS

squadra rimessaggio/shore crew:
mark allanson AUSTRALIA
joao cabecadas PORTUGAL
andrew harall NEW ZEALAND
garry hutchinson NEW ZEALAND
michel marie FRANCE
jon mulligan USA
david nichols NEW ZEALAND
ian pattison ENGLAND
tony settlemeyer USA
brendan simons NEW ZEALAND
steve smith NEW ZEALAND
dan terhaar USA
andrew wotherspoon NEW ZEALAND

amministrazione/administration:
cynthia berent SWISS
cécile duboeuf SWISS
julien lavanchy SWISS
kelly nicholls NEW ZEALAND
catherine perrin SWISS
hamish ross NEW ZEALAND
phil schneuwly SWISS

marketing:
simon davies WALES
mark fitzpatrick NEW ZEALAND
sana fowler IRELAND
christophe lanz SWISS
nick masson ENGLAND
bernard schopfer SWISS
michelle slade USA
serge sozonoff FINLAND

© Thierry Martinez

UBS Trophy Rhode Island
19.06.04
26.06.04
Newport
Match race contro/against
BMW ORACLE Racing

Trasferimento di SUI75 a Valencia/
Transport of SUI75 to Valencia
28.06.04
Cherbourg
Trasporto via nave in 6 giorni/
Transport by ship in 6 days

Trasferimento di SUI64 a Valencia/
Transport of SUI64 to Valencia
30.06.04
Newport
Trasporto via nave in 14 giorni/
Transport by ship in 14 days

Swedish Match Cup
05.07.04
11.07.04
Marstrand

Coppa delle Nazioni/Nations Cup
13.07.04
18.07.04
Trieste

St-Moritz match-race
17.07.04
18.07.04
St-Moritz

Portugal Match Cup
26.07.04
31.07.04
Lisbon

Marseille Louis Vuitton Act 1
05.09.04
11.09.04
Marseille
Match racing & fleet racing

Valencia Louis Vuitton Act 2
05.10.04
12.10.04
Valencia
Match racing

Valencia Louis Vuitton Act 3
14.10.04
17.10.04
Valencia
Fleet racing

Berlin match race
04.11.04
07.11.04
Berlin

©Thierry Martinez

courtesy of team Alinghi

courtesy of team Alinghi

Il progetto dello scafo

I progettisti hanno un'idea generale delle linee della barca legata alle condizioni meteorologiche prevalenti sul campo di regata; studi specifici sullo scafo vengono fatti utilizzando sia programmi di calcolo per i fluidi (CFD), che generano simulazioni del movimento dell'acqua sullo scafo, sia con prove in vasca di modelli in polistirene, testati ad angoli e velocità diverse per valutarne la resistenza e la portanza.

Le linee dello scafo vengono poi verificate con un programma chiamato VPP (Velocity Prediction Program), che fornisce dati teorici ottimali da confrontare con i risultati sperimentali ottenuti in mare.

Lo scafo è sottoposto a due componenti di resistenza: le onde e l'attrito con l'acqua. La componente viscosa è approssimata fedelmente, mentre il moto ondoso è molto difficile da prevedere. La prua di una IACC genera onde corte che sono difficili da rappresentare con i tradizionali software; l'approccio utilizzato da Alinghi (Volume of Fluid) ha però portato a una sostanziale equivalenza tra risultati sperimentali e teorici. L'utilizzo della fibra di carbonio è ormai una costante sulle imbarcazioni da regata: offre caratteristiche eccezionali di rigidità e resistenza e soddisfa in maniera ottimale ogni necessità costruttiva. Tutti gli elementi (l'albero, lo scafo, il boma e le vele, ecc.) devono essere rigidi per poter trasformare l'energia del vento in sola energia propulsiva, mantenendo un peso limitato. Lo scafo per esempio è soggetto a compressioni, flessioni e torsioni notevolissime (il piede d'albero scarica 50.000 kg nel punto di contatto).

Lo scafo è generalmente realizzato con una struttura a sandwich composta da un'anima a nido d'ape rivestita da una pelle in carbonio. Questa combinazione garantisce una grande inerzia della struttura, mantenendo una rigidità e una resistenza molto alte rispetto al proprio peso.

Il materiale base utilizzato è un preimpregnato di carbonio, costituito

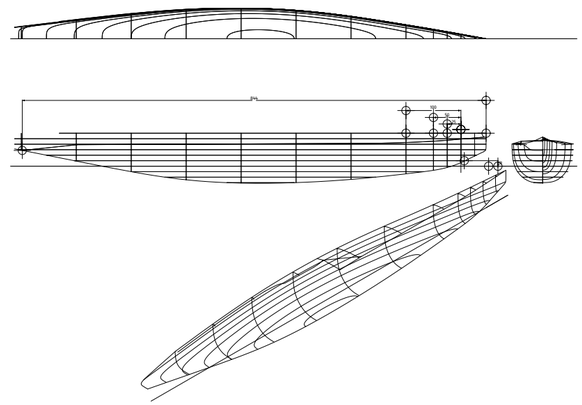
The hull

Designers have a general idea a new boat for the prevailing weather conditions at different locations; specific studies of the hull lines are done with CFD (computational fluid design), a numerical simulation of fluid's movement around the hull, and with tank testing foam models at different speeds and angles to test drag and lift in different simulated conditions.

After the definition of the hull a VPP – Velocity Prediction Program – is run, a race modeling program that provides boat performance.compared later with the results on sea.

A boat hull is subject to two main resistance components: wave drag and viscous drag. While the viscous component can be accurately approximated, wave resistance is more difficult to predict. The bow of an IACC generates breaking waves that are difficult to treat using the techniques commonly used in marine simulation software. The volume of fluid (VOF) approach used by Alinghi avoids this problem: initial calculations of the flow have provided wave resistance values in good agreement with towing tank data. Carbon fiber has been generalised for all boats. It offers excellent specific characteristics (property compared to mass) of rigidity and resistance, and gives the best fitting with the list of requirements. All elements (hull, mast, boom, sail, etc...) must be rigid for being able to transform the maximum of wind energy into propulsion, while keeping the weight minimal. The hull suffers important compressions, twists and flexions: 50 tons are exerted by the mast on the hull at its point of attachment.

The hull is usually made of a sandwiched structure, with a honeycomb covered by two fibre carbon skins. This combination yields a high inertia to the structure, with properties of high rigidity, high resistance and low weight. The basic material used for the different parts of the



In alto e a sinistra:
la sostituzione della prua
A sinistra pagina a fronte: prove idrodinamiche in vasca
Sopra: le linee d'acqua di Alinghi

Top and on the left: bow swap
Top left front page: tank testing
Above: Alinghi's waterlines

da fibre e resina epossidica: l'omogeneità meccanica e la relativa facilità del processo costruttivo sono i grandi vantaggi di questo processo.

Gli strumenti

Alinghi utilizza i software CFD per calcolare sia l'idrodinamica che l'aerodinamica della barca; studi approfonditi sono fatti su tre aree principali: l'idrodinamica delle appendici immerse dello scafo, l'aerodinamica dell'albero e delle vele e le onde generate dalla prua sulla superficie dell'acqua.

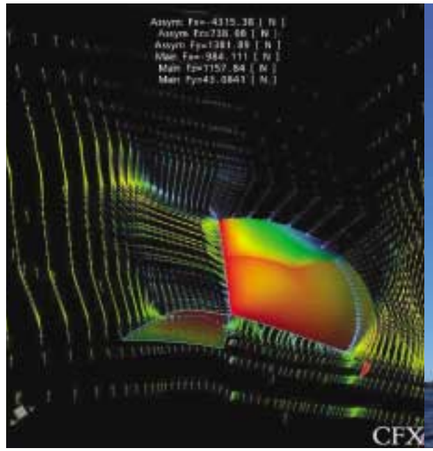
Effetti viscosi sostanziali, come il distacco dei flussi dietro la randa di bolina e lo spinnaker di poppa, richiedono l'utilizzo di simulazioni RANS, che permettono lo studio di fenomeni fluidi complessi, come le turbolenze. In questi studi, grazie alla rigidità delle vele in carbonio, viene considerato il profilo alare della vela tralasciandone le deformazioni.

hull is pre-impregnated material: homogenous mechanical properties and relatively easy processing are its strongest advantages.

The tools

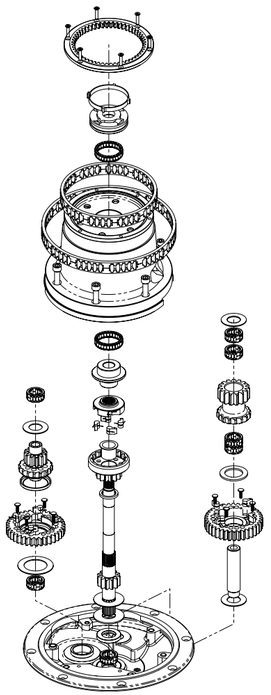
Alinghi uses CFD to compute both hydrodynamic and aerodynamic flows around the boat; detailed numerical studies are being performed in three principle areas: hydrodynamic flow around the boat appendages, aerodynamic flow around the mast and sails, and the generation of waves on the water surface.

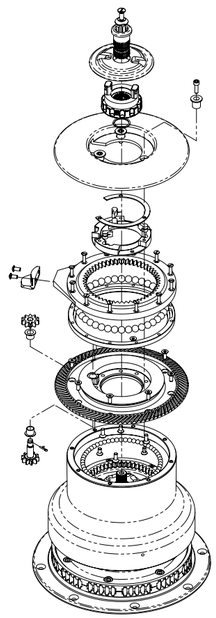
The presence of strong viscous effects, such as flow separation on the mainsail behind the mast for upwind sailing, and around the spinnaker and mainsail for downwind sailing, require the use of RANS simulations for complex fluid studies. In these studies, the flying shape of the sails is considered and aeroelasticity effects are neglected.



©Thierry Martinez

courtesy Harken Italia





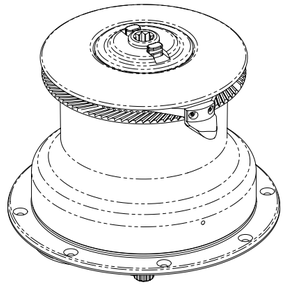
Il winch di Alinghi/Alinghi's winch

Le vele

Le vele 3DL di North Sails nascono con un film di Mylar® steso su uno stampo tridimensionale ricavato direttamente da un disegno CAD. Dopo che il Mylar® è stato posizionato, una struttura sospesa applica un filato di fibre di carbonio ad alta resistenza sul film. Applicata secondo delle griglie che rispettano esattamente i carichi previsti nella vela, la fibra è incollata con tensioni identiche in ogni direzione e poi coperta con un altro strato di poliestere. Il prodotto laminato è poi messo sotto vuoto, scaldato e reso solidale. La vela finita, priva di giunzioni, pesa fino al 30% in meno di una vela tradizionale e ha una rigidità molto superiore, garantendo un profilo ottimale e costante in ogni condizione di vento.

Sails

3DL North Sails system begins with a Mylar® film draped over a mold whose shape is controlled by CAD. Once the Mylar is in place, an armature suspended overhead is lowered over the mould and begins applying high-modulus Carbon yarn onto the surface of the film. Directed by a computer, the armature draws a yarn pattern that matches anticipated loads in the sail and cares that the yarns are applied under uniform tension. When the application is complete, a second layer of Mylar is applied. The laminate is then pressurised and heated. The finished sail is up to 30% lighter than a conventional sail: with no seams, it holds its shape over a wide wind range.



Verricelli

Il verricello di poppa è un modello a tre velocità ed è utilizzato per la regolazione delle volanti, i cavi che sostengono l'albero. Il carico di lavoro è di 5.000 kg e il diametro di avvolgimento della scotta è di 203 mm.

Winches

The winch shown has three gears and is used to trim the runner, the adjustable cables that hold the mast.
Its working load is 5,000 kg and the rope diameter is 203 mm.

Il processo di lavorazione di una vela 3DL/3DL sail construction

courtesy North Sails Italia

Per Mario Merz

Un ricordo dell'artista italiano, scomparso a Torino il 9 novembre 2003
A recollection of the artist, who died in Turin on the 9 November 2003

Testi di/Texts by
Jannis Kounellis, Manuela Gandini
Ritratto di/Portrait by
The Sankei Shimbun

Il problema è che la nostra generazione, con la sua visione internazionalista furiosa ed espansiva, non aveva però perso il contatto, segno profondo, con il paese.
Le novità trainavano vagoni che uscivano, gonfi di memoria, da tunnel in disuso da decenni, un ballo ritmato dai motivi ricamati nei veli delle spose rimaste tragicamente vedove nel primo conflitto del secolo ed è proprio lì che comincia l'epopea dell'uscita dal quadro.
Il popolo, le bandiere festose, le barbarie trecentesche notturne fra un bicchiere e l'altro, caro Mario, ma che servivano per tenerci uniti, per dare prospettiva ai desideri, per capire che il sangue che correva nel profondo delle immagini ci offriva per un attimo una comune identità.
Bei tempi!
Il tuo Fibonacci, non so in quale libro lo hai trovato. Non credo che tu avessi una grande biblioteca, forse era un libro di scuola, oppure era stato dimenticato sul tavolo, nella casa di qualche amico. Quello che conta è che, al momento opportuno, i Fibonacci ordivano il tuo lavoro.
Le prospettive del lavoro, l'America con gli interlocutori e gli incontri che offriva, segnavano i preparativi per un viaggio festoso. Abbiamo esposto in quel tempo le nostre diversità, ma anche la nostra adesione. Infatti per me Pollock è tuttora il riferimento fondamentale. E sembrava che, come per miracolo, il drammatico dopoguerra fosse finito.
Io so che non ci sei più, ma so anche che questo non conta. Dunque continuerò a farti delle domande e ad aspettare delle risposte dai nostri lavori.
La classe di Kantor: noi studenti di autori classici e, di fronte a noi, le composizioni incomposte di un quadro che non può essere finito perché, volta per volta, e con il respiro sospeso, mettiamo al mondo una certezza, incisiva per un attimo, ma subito dopo si sottolinea il dubbio e si rinvia fino alla prossima emozione.
Il matrimonio che avevamo sperato fra le famiglie di un'Europa rinnovata si farà: forse nella chiesa di San Peter a Colonia, oppure nella piccola sinagoga di Pulheim o nel vecchio museo di Munchengladbach. La data, però, è ancora da stabilire; non è andato tutto per il verso giusto, ma il sogno è inciso su una lastra di rame. Dunque esiste e questo l'ho sentito dire da parecchia gente. Bisognerà, intanto, continuare a presentare degli "atti unici" nei teatri, piccoli e grandi di mezzo mondo, con la promessa, puoi esserne certo, che tu sarai con noi.

Jannis Kounellis

Il poeta della materia e della matematica

Lui punta il gomito sul banco. I capelli grigi di Marisa scendono come liane argentate. Parliamo, litighiamo tutti assieme davanti a un bicchiere di rosso, per ritrovarci poi nello stesso territorio con una risata finale al Banco a Milano, negli anni Ottanta.

Tempo dopo usciamo dalla chiocciola: dalla spirale di Frank Lloyd Wright dove Mario è stato il primo artista italiano vivente a esporre, nel 1989 al Guggenheim di New York. Chi altro avrebbe potuto, con l'interminabile energetico percorso a spirale da lui intrapreso? La motocicletta correva sulle pareti, insieme alle lucertole, come in una danza di climbing, e i neon brillavano sopra le cataste grigie di giornali che concentravano il breve percorso umano contemporaneo. Eppure lui era malinconico, cos'altro poteva fare dopo il Guggenheim? Cosa?

Ma la vita non s'è arrestata sulla vetta più alta della montagna del sistema dell'arte. L'aria rarefatta ha ossigenato il pensiero e tutto è proceduto ancora, per un bel po'. L'energia del neon azzurro s'è rinnovata nella metafisica di oggetti inerti, era la luce a parlare.

Il "dottor Merz", che nel 1945 è in prigione per la sua attività politica, inizia a disegnare sulle lettere, sul pane e sul formaggio, e diventa, con gli amici dell'arte povera e il legame con Christian Stein, uno dei più importanti e rivoluzionari artisti contemporanei. Usa la poesia della materia e la matematica di Fibonacci per rappresentare i processi di crescita del mondo organico.

Se n'è andato in una notte di eclissi, mentre l'ombra della luna copriva metà pianeta. L'ombra se l'è portato via, trascinato da "un vento strano che mi dà fastidio". L'indomani della sua morte, lunedì 10 novembre 2003, il quotidiano *La Stampa* pubblicava in prima pagina la fotografia dello splendido igloo da lui realizzato per la città di Torino. Lo stesso giorno, il quotidiano *La Repubblica* riportava la foto del cumulo di macerie dell'attentato a Riad, che somigliava spaventosamente a un igloo devastato. Le due immagini, molto simili, erano una il contrario dell'altra, arte e vita, luce e ombra, oriente e occidente, come se le due semisfere dovessero unirsi in un unico organismo circolare di creazione e distruzione.

The poet of material and mathematics

He slams his elbow onto the table and Marisa's grey hair falls like a silvery liana. We talk and argue all at once over red wine, only to find ourselves on the same ground in a final burst of laughter at the Banco in Milan back in the 80s.

Some time afterwards, in 1989, we came out of Frank Lloyd Wright's spiral, where Mario was the first living Italian artist to exhibit at the Guggenheim in New York. Who else could have done it, considering the interminable energetic spiral journey he had undertaken? The motorcycle drove round the walls in the company of lizards, as in a climbing dance, while neon lights shone above the grey piles of newspapers and their reports of a brief contemporary human path. Yet he was melancholic. What else could he do after the Guggenheim? What?

Life, however, had not stopped for him on the highest peak of the art system's mountain. On the contrary, the rarefied air oxygenated his thinking, which soon gathered steam again and was to carry on for a good long time. The energy of his blue neon was redoubled in the metaphysics of inert objects. It was light that spoke.

'Doctor Merz', while in prison in 1945 for his political opinions, started drawing. He drew on letters, on bread and on cheese. With his arte povera friends and through his bond with Christian Stein, he became one of the most important and revolutionary contemporary artists, using the poetry of material and Fibonacci's mathematics to represent the growth processes of the organic world.

He went away on the night of an eclipse, when half the planet was covered by the moon's shadow. Dragged by "a strange wind that bothers me", he took the shadow with him. The day after his death, on Monday November 10, 2003, *La Stampa* published a front page photograph of the splendid igloo built by Merz for the city of Turin.

On the same day *La Repubblica* carried a picture of a heap of rubble left by a bomb attack in Riyadh that bore an uncanny resemblance to a devastated igloo. The two images, though so alike, were actually opposite: art and life, light and shade, east and west. It was as if the two hemispheres had been forced into a single circular body, of creation and destruction.

Manuela Gandini

For Mario Merz

The problem is that our generation, with its furious and expansive internationalist vision, did not lose its deep-rooted relationship with the nation. Novelties pulled trains swollen with memories out of tunnels that had been in disuse for decades, in a dance to the tune of motifs embroidered on the veils of brides tragically widowed in the first conflict of the century which is where the epic exit from painting begins.

The people and the festive flags, the 14th-century nocturnal barbarity between one glass and the next dear Mario, served however to keep us together, to put our desires into perspective and to understand that the blood flowing through the depths of images had, however briefly, produced a common identity.

Ah, those were the days!

As for your Fibonacci sequence, I don't know what book you found it in, as I don't think you had a large library. It may have been a textbook perhaps, or one forgotten in some friend's house. But what matters is that in that period the Fibonacci sequence deeply affected your work.

The prospects of work, and America, with the dialogue and encounters it offered, marked the preparations for a festive trip. We exhibited our differences at that time but also our participation. To this day I regard Pollock as my basic American reference, and it looked as if the dramatic postwar period had miraculously ended.

I know you are no longer with us but I know also that this does not matter, so I shall carry on asking you questions and wait for the answers in our works.

In Kantor's class, we – the students of classical art – had before us the uncomposed composition of a painting that cannot be finished because whenever, with bated breath, we establish a certainty, it remains incisive only for a fleeting moment. It then immediately turns to doubt and all is postponed until the next emotion.

The marriage that we had hoped for between the families of a renewed Europe will take place, perhaps in the church of St Peter in Cologne, or in the little synagogue at Pulheim or at the old museum in Munchengladbach, but the date has not yet been fixed. Things didn't go as expected, but the dream is engraved on a copper sheet and so it is there. And I have heard this said by several people. Meanwhile it will be necessary to carry on staging 'one act' performances in theatres, large and small all over the world, with the promise – you can be sure – that you will be with us.

Jannis Kounellis

Scott Lash
Paris/Shanghai

Oggi, le transazioni tra le città di un singolo Paese sono meno importanti di quelle – culturali, economiche, tecnologiche e umane – che si svolgono tra le maglie della catena delle città globali. E agli estremi opposti di questa catena, si trovano probabilmente oggi *Parigi* e *Shanghai*. La prima – come ebbe modo di osservare Walter Benjamin – è stata la capitale del XIX secolo. Possiamo aggiungere che è stata anche la capitale della prima metà del XX secolo, con Berlino come concorrente più accanita. Shanghai, al contrario, è ormai avviata a diventare la capitale del XXI secolo.

Cartesio è l'autore della celebre distinzione tra *res extensa* e *res cogitans*. La res extensa è il corpo cartesiano, mentre la res cogitans è la mente cartesiana. La res extensa è volumetrica, è composta da corpi solidi e governata da cause ed effetti; segue il tempo lineare e funziona come un meccanismo newtoniano. La res cogitans è immateriale, senza tempo, autocausata e in qualche modo vitale. Ai nostri giorni, con la distribuzione dell'intelligenza (e più in generale della percezione sensoriale) lungo la rete, con i flussi e le correnti di informazione e di comunicazione del villaggio globale, la res cogitans diventa *res intensiva*. In questo senso, giunti ormai quasi alla metà del primo decennio del XXI secolo, Parigi è nel mondo il prototipo della *città estensiva*, mentre Shanghai è il paradigma della *città intensiva*.

In quanto città estensiva, Parigi è tutta *struttura*, mentre come città intensiva Shanghai è una combinazione di *flussi*. A Parigi si sa quello che può accadere. A Shanghai può accadere qualsiasi cosa. La Parigi estensiva è la città pianificata del barone Haussmann, plasmata da cause esterne. Nella Shanghai intensiva, invece, non c'è alcuna pianificazione: le sue conseguenze non intenzionali hanno una qualità eccezionale ma assolutamente fuori da ogni controllo; una qualità (negli episodi migliori) auto-organizzata e mutazionale, in grado di produrre una continua evoluzione creativa. Nel XIX secolo la città estensiva e pianificata del barone Haussmann distrusse i vicoli e i labirinti dei *faubourgs*, dove la classe operaia poteva asserragliarsi durante le lotte rivoluzionarie. Al loro posto subentrarono i *boulevards*, lungo i quali le truppe trasferite dalla Bretagna per ferrovia alla Gare du Nord, alla Gare de Lyon e alla Gare Montparnasse potevano essere schierate e marciare per reprimere le rivolte.

Nel 2004 la città intensiva postrivoluzionaria di Shanghai è anche una città postcoloniale. Le Concessioni francese e inglese descritte ne *L'Impero del Sole* di J.G. Ballard e Steven Spielberg sono state sostituite da Nanjing Road e Huaihai Road, boulevard infiniti destinati al passeggio.

Parigi come città estensiva è un sistema chiuso: la popolazione immigrata rappresenta meno di un terzo di quella di Londra o di Los Angeles, i mercati finanziari sono controllati e chiusi, la Borsa ha uno scarso peso e il mercato del lavoro è in gran parte rigido.

Shanghai invece è un sistema aperto, anzi doppiamente aperto: in primo luogo perché è auto-organizzato, in secondo luogo perché è cronicamente turbato dall'esterno. L'immigrazione a Shanghai dal Sechuan e da altre regioni della Cina occidentale sta facendo impennare la popolazione fino a raggiungere i 20 milioni previsti per il 2005. Al punto che in Cina nei prossimi 15 anni si prevede la migrazione dalla campagna verso le città di altri 100 milioni di individui. Il confronto con queste previsioni farà apparire l'espansione più rapida mai registrata in una città occidentale (quella di Berlino tra il 1890 e il 1914) una faccenda trascurabile.

I mercati finanziari di Pudong, ad esempio, la zona a specializzazione economica di Shanghai, sono oggi unici al mondo. Shanghai può vantare il livello più elevato di investimenti diretti stranieri, e livelli sorprendentemente alti di investimenti portfolio. Ma se Londra ha la sua Pudong in Canary Wharf e nella City, Parigi non ce l'ha. Nella Shanghai intensiva e in generale nelle conglomerazioni urbane della Cina, si incontrano telefoni CDMA ovunque e la televisione via ADSL è diffusa. Nella Parigi estensiva queste tecnologie sono ancora in attesa di decollare.

Per molte di queste ragioni, quando Parigi e Shanghai si sono trovate in competizione diretta per la World Expo del 2010 non c'è stata gara. Shanghai ha ottenuto una vittoria schiacciante. Parigi era tutta estensività: XIX secolo, nazionale, pianificata e industriale, chiusa e bloccata. Shanghai tutta intensività: XXI secolo, globale, in mutazione continua, percorsa da flussi di informazione e aperta.

L'Esposizione universale è il cuore di questo cambiamento. La città intensiva era nata infatti con l'Exposition Universelle di Parigi del 1855, narrata nei dettagli da Charles Baudelaire e da Benjamin. Essa si incuneava tra l'arrogante estensività della Parigi burocratica di Haussmann e i boulevard, nei recessi delle gallerie dell'Esposizione universale e nei rifugi nascosti dei poeti maledetti. Se la città estensiva era descritta dalla materialità e dall'omogeneità dei *beni di consumo*, l'intensività nasceva dall'immaterialità e dalla differenziazione del *feticismo dei beni di consumo*. Il meccanicismo e la razionalità strumentale del bene di consumo sono stati sostituiti dalla fantasmagoria, dalla natura di sogno del feticismo dei beni di consumo. Ed era proprio il feticismo dei beni di consumo quello che compariva nei poemi e negli epigrammi di Baudelaire e di Benjamin. I beni di consumo, con il loro meccanicismo materiale e omogeneo, erano basati sulla logica dell'*atomo* cartesiano. Il feticismo dei beni di consumo – che è eterogeneo, immateriale e vitale – derivava invece la sua logica, come osservava Benjamin, dalla *monade* di Leibnitz. Sia l'atomo sia la monade sono semplice sostanza. Ma l'atomo è semplice sostanza in quanto *identità*, mentre nella monade la semplice sostanza è *differenza*. Tutti gli atomi, come tutti i beni di consumo, sono identici gli uni agli altri. Tutte le monadi, come tutti i feticismi, sono differenti l'una dall'altra. I beni di consumo hanno a che fare con la cognizione dell'estensività. Il feticismo è l'immaginazione: è intensività. L'atomo (bene di consumo) è la materialità della produzione manufatturiera; il feticismo è l'immaterialità dell'informazione e della comunicazione. Nell'estensività dell'atomo e dei beni di consumo la città muore, mentre l'intensività della monade e del feticismo fanno vivere la città.

Walter Benjamin considerava Parigi come la città della memoria, in cui l'antico persiste nel moderno. Shanghai invece è concepita in un fluire di impermanenza, proprio come le costruzioni degli Imperi cinesi che erano effimere, nel flusso continuo della lingua e dello spirito profondo cinese.

Il barone Haussmann non pensò mai che le sue strutture fossero destinate a durare in eterno. Eppure a Parigi ogni cosa è sotto tutela. Non si può costruire. Nel pieno centro di Parigi c'è il disastro delle Halles, sotto le cui fondazioni la Parigi urbana cede all'iper-estensività della suburbanizzazione generata dal Réseau Express Régional. Ma i piani per contrastare questo disastro si sono limitati alla modifica di qualche decorazione nei giardini al livello terreno.

Al contrario Shanghai, e specialmente Pudong, è un labirinto di cantieri, con operai che lavorano ventiquattr'ore su ventiquattro e architetti che fanno la fila per conquistare l'occasione della loro carriera. L'intensiva Shanghai è naturalmente uno spazio di mercato, ma è anche uno spazio di fantasia in cui tutto è possibile.

E dunque Paris/Shanghai. Da un lato le Expositions Universelles del 1855 (Palais Industriel) e del 1889 (Tour Eiffel) a Parigi, quartier generale mondiale dell'accumulazione estensiva del capitale. E dall'altro la World Expo 2010 a Shanghai, quartier generale mondiale del XXI secolo dell'accumulazione intensiva del capitale. Se l'accumulazione del capitale all'inizio del XX secolo si traduceva in fabbriche, beni materiali e industria pesante, l'accumulazione intensiva di Shanghai e del XXI secolo è fatta di flussi, finanza, comunicazione, informazione e tecnologia. In altre parole, di fantasia e di immaginazione.

Paris/Shanghai

Transactions between cities of a given country are nowadays less important than the cultural, economic, technological and human transactions between the links in the chain of global cities. At perhaps opposite ends of that chain stand, on the one hand *Paris*, and on the other, *Shanghai*. Paris, as Walter Benjamin observed, was the capital of the 19th century. We might add that it was also the capital of the first half of the 20th century, although Berlin was its strongest competitor. Shanghai, in contrast, is well on its way to being the capital of the 21st century.

Descartes made a famous distinction between *res extensa*, and res cogitans. Res extensa is the Cartesian body. Res cogitans is the Cartesian mind. Res extensa is volumetric, composed of solids and governed by cause and effect; it follows clock time and works like a Newtonian mechanism. Res cogitans is immaterial, timeless, self-causing and somehow vital. These days, with the distribution of mind – and more generally the sensorium – onto the networks, flows and fluxes of information and communication of the global village, res cogitans becomes *res intensiva*. In this sense, midway through the 21st century's first decade, Paris is the world's prototypical *extensive city* and Shanghai the world's paradigmatic *intensive city*.

Paris as extensive city is all *structure*, Shanghai as intensive city is a combination of *flows*. In Paris you know what can happen. In Shanghai anything can happen. Extensive Paris is Baron Haussmann's planned city, caused as it were externally. In intensive Shanghai, planning never works: its unintended consequences have a wonderful out of control quality, and on good days self-organisational and mutational, producing creative evolution. Baron Haussmann's 19th century extensive and planned city destroyed the alleyways and labyrinths of the faubourgs, where the working class could barricade themselves in for revolution. In their place came the boulevards, along which troops from Bretagne could be brought in by railway to Gare du Nord, Gare de Lyon, Gare de Montparnasse and march the boulevards to quell the uprisings. Shanghai's post-revolutionary intensive city in 2004 is also post-colonial. The French and English Concessions (districts) described in J.G. Ballard's and Steven Spielberg's *Empire of the Sun* were displaced by Nanjing Road and Huaihai Road, never-ending boulevards for walking.

Paris as an extensive city is a closed system: immigration is less than a third of say London or Los Angeles, finance markets are controlled and closed, the stock exchange is ineffective and labour markets are at their most rigid.

Shanghai is an open system, indeed doubly open: first, as self-organising, and second, as chronically traumatised from the outside. Immigration in Shanghai from Sizchuan and elsewhere in western China is swelling the population to a projected 20 million by 2005. Indeed in China the migration of yet another 100 million people to the cities from the countryside is forecast over the next 15 years. This makes the fastest previously expanding western city (Berlin between 1890–1914) look like child's play.

Finance markets in for example Pudong, Shanghai's Special Economic Zone, are nearly unmatched. Shanghai is home to the world's highest levels of foreign direct investment, and amazingly high levels of portfolio investment. London has its Pudong in Canary Wharf and the City. Paris does not.

In intensive Shanghai and urban China in general, CDMA phones are everywhere and ADSL television is widespread. In extensive Paris, they are still waiting for roll out.

Thus when Shanghai and Paris were in direct competition for the 2010 World Expo, there was no contest. Shanghai was the winner hands down. Paris was all extensivity: 19th century, national, planning and industrial, closed and blocked off. Shanghai all intensivity: 21st century, global, mutating, informational and open.

The World's Fair is at the heart of all this. Because it is at the Exposition Universelle in Paris in 1855 that the intensive city was born, chronicled by Charles Baudelaire and Benjamin. It occurred amidst the overbearing extensivity of the bureaucratic Paris of Haussmann and the boulevards, in the nooks and crannies that were the World's Fair's arcades, and the haunts of the *poètes maudits*. If the extensive city was described by the materiality and homogeneity of the *commodity*, intensivity was born in the immateriality and difference of the *commodity fetish*. The mechanism and instrumental rationality of the commodity is displaced by the phantasmagoria, the dream-like nature of the commodity fetish. And it was the commodity fetish that figured in Baudelaire's and Benjamin's poems and epigrams. The commodity, with its homogenous material mechanism, was based on the logic of the Cartesian *atom*. The commodity fetish – which is heterogeneous, immaterial and vital – found its logic, as Benjamin noted, in Leibnitz's *monad*. Both the atom and the monad are simple substance. But the atom is simple substance as identity, whereas in the monad simple substance is *difference*. All atoms like all commodities are the same as one another. All monads like all fetishes are different from one another. The commodity has to do with cognition of extensivity. The fetish is the imagination: it is intensivity. The atom (commodity) is the materiality of manufacturing production: the fetish, the immateriality of information and communication. In the extensivity of the atom and commodity the city dies. The intensivity of monad and fetish brings the city to life.

Walter Benjamin saw Paris as the city of memory in which the ancient persists in the modern. Shanghai instead is conceived in a flux of impermanence, much as the built structures of the Chinese Empires were ephemeral, in the flow of continuity of language and being Chinese.

Baron Haussmann never expected his structures to last forever. Yet in Paris, all is protected. You cannot build. At the very centre of Paris is the disaster of Les Halles, under whose ground urban Paris yields to the hyper-extensity of suburbanisation by the Réseau Express Régional. Yet plans to counteract this disaster are limited to changing a few ornaments in the garden on the surface.

In contrast, Shanghai, and especially Pudong, is a maze of construction sites with builders working around the clock and architects queuing for their big break. Intensive Shanghai is of course a space of markets, but it is also a space of fantasy where anything is possible.

Thus Paris/Shanghai. Thus the Expositions Universelles in 1855 (Palais Industriel) and 1889 (Eiffel Tower) Paris, in the world headquarters of the extensive accumulation of capital. And thus World Expo 2010 in Shanghai, the 21st century's world headquarters of capital's intensive accumulation. If capital accumulation at the turn of the 20th century was of factories, material goods and heavy-industrial means of production, then the 21st century and Shanghai's intensive accumulation is of flows, finance, communications, information and technology. In other words, of fantasy and imagination.

Scott Lash
Nato a Chicago, studia psicologia all'University of Michigan e sociologia alla Northwestern University. Nel 1980 consegue il dottorato presso la London School of Economics. Lash inizia la sua carriera di docente universitario alla Lancaster University. Nel 1998 si trasferisce a Londra per occupare il suo attuale posto di direttore del Centre for Cultural Studies e professore di sociologia al Goldsmiths College, London University.
È co-autore di *The End of Organized Capitalism*, *Sociology of Postmodernism*, *Reflexive Modernization*, *Economies of Signs ans Space*, *Another Modernity, A Different Rationality and Critique of Information*.
I suoi libri sono stati tradotti in 10 lingue.

Scott Lash
Born in Chicago, Lash took a BSc as in psychology from the University of Michigan and MA in sociology from Northwestern University. He received his PhD from the London School of Economics (1980).
Lash began his teaching career at Lancaster University. In 1998 he moved to London to take up his present post as Director for the Centre for Cultural Studies and Professor of Sociology at Goldsmiths College, London University.
He is (co-)author of *The End of Organized Capitalism*, *Sociology of Postmodernism*, *Reflexive Modernization*, *Economies of Signs ans Space*, *Another Modernity, A Different Rationality and Critique of Information*.
His books have been translated into 10 languages.

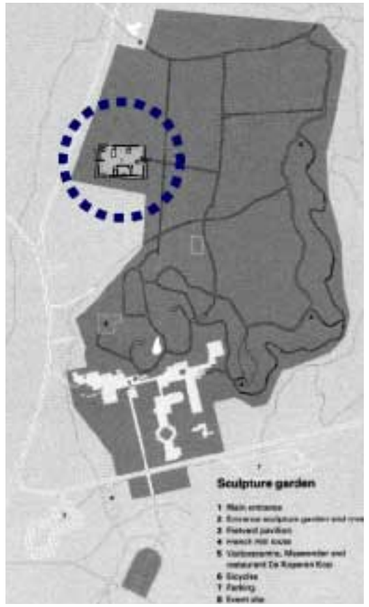
Stanze nella foresta
Rooms in the forest

Un labirinto in legno occupa il giardino del museo Kröller-Müller di Otterlo: è l'intervento ideato dal gruppo A12 per ospitare l'esposizione temporanea LAB, dedicata a un gruppo di artisti contemporanei
A wooden labyrinth occupies the garden of the Kröller-Müller museum at Otterlo. The work, designed by the A12 group, accommodates the LAB temporary exhibition dedicated to a group of contemporary artists

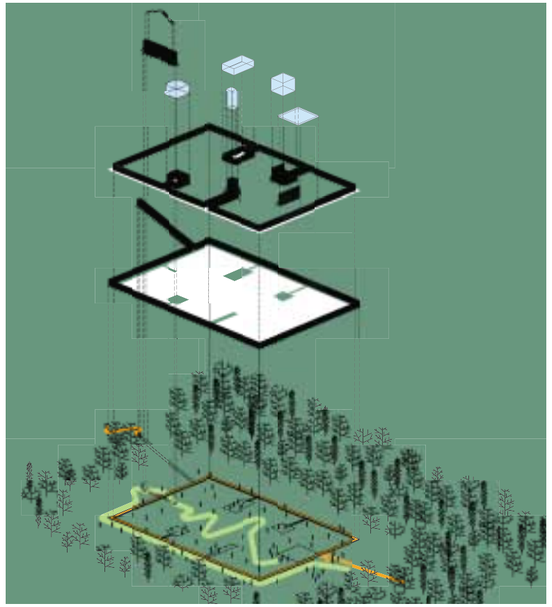
Fotografia di/Photography by **Alessandro Cimmino**

L'idea di una struttura espositiva a labirinto è nata da una riflessione sul tema della mostra LAB, focalizzata sul carattere di continuo cambiamento della metropoli contemporanea

The idea of a labyrinthine exhibition structure sprang from a reflection on the theme of the LAB exhibition, focusing on the constantly changing contemporary metropolis



Planimetria/Site plan



Giardino delle sculture/ Sculpture garden

1 ingresso principale/ main entrance
2 ingresso al giardino delle sculture e al museo/ sculture garden and museum entrance
3 padiglione di Rietveld/ Rietveld pavilion
4 centro visitatori/ visitors centre
5 biciclette/bicycles
6 parcheggio/parking
7 area eventi/event site

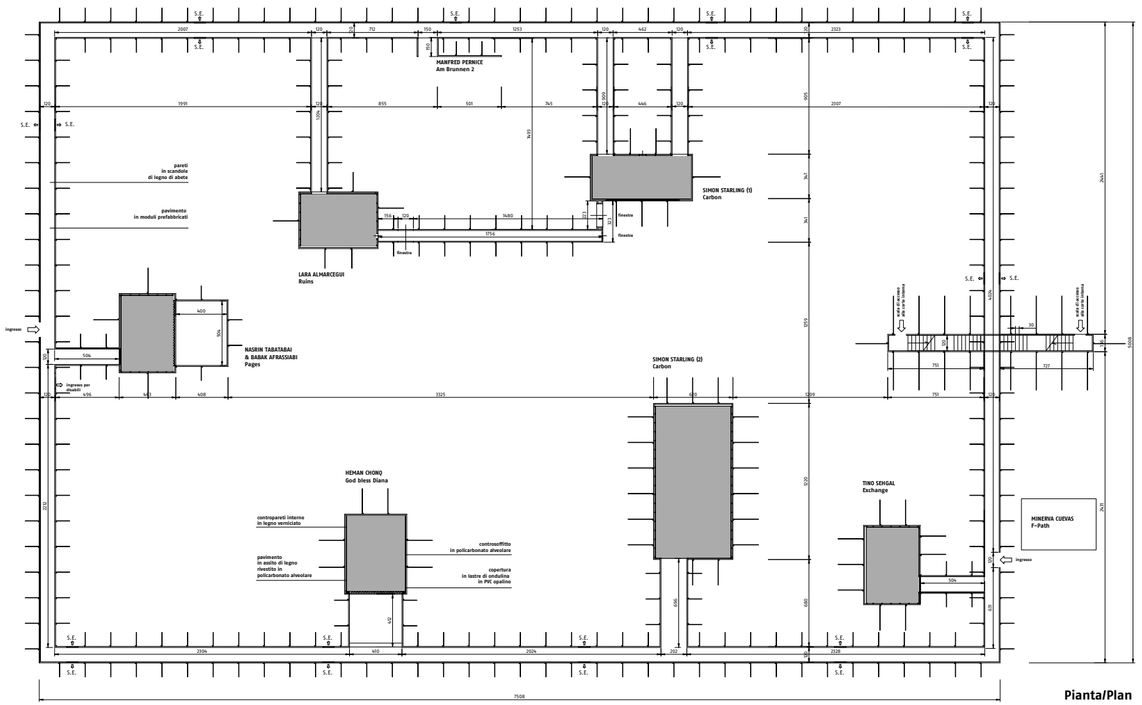
Il giardino delle sculture, disegnato dallo studio West8, è immerso in una foresta. Lo spazio rettangolare di 75x50 metri riservato agli eventi temporanei è stato interamente occupato dal dispositivo architettonico in legno di pioppo, che crea spazi interconnessi ma non comunicanti. Le opere degli artisti sono ospitate in sei sale bianche dalla copertura traslucida

The sculpture garden, designed by West8, is immersed in a forest. The 75x50 metre rectangular space allocated to temporary events is entirely occupied by the poplar wood architectural device, which creates interconnected but not communicating spaces. The artists' works are shown in six white rooms with translucent roofing

Progetto/Architect:
gruppo A12 – Nicoletta Artuso, Andrea Balestrero, Gianandrea Barreca, Antonella Bruzzese, Maddalena De Ferrari, Fabrizio Gallanti, Massimiliano Marchica
Area espositiva/Exhibition areal:
4,000 m²

La mostra LAB, al Kröller-Müller Museum di Otterlo (Paesi Bassi), aperta fino al 26 settembre 2004, è stata curata da Nathalie Zonnenberg
The LAB exhibition at the Kröller-Müller Museum in Otterlo (Netherlands), open until September 26 2004, has been curated by Nathalie Zonnenberg

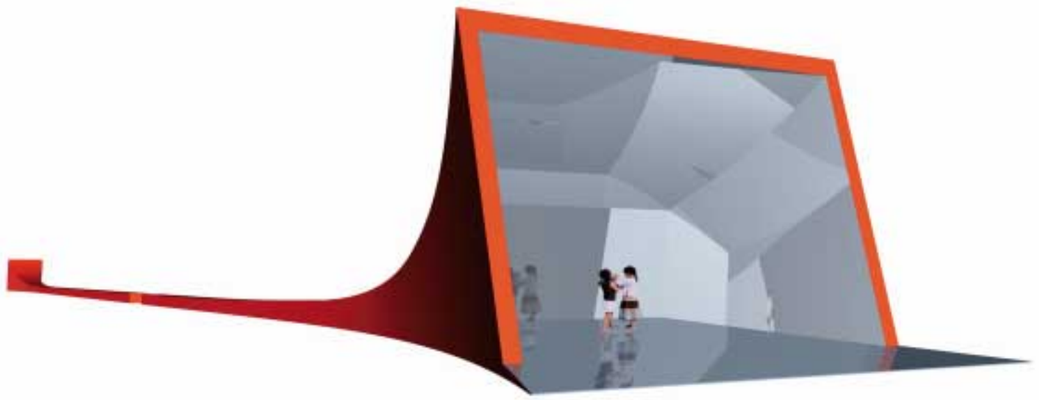
Esploso assonometrico/ Axonometric view



Pianta/Plan

Il percorso espositivo e il campo interno sono accessibili in modo indipendente solo dall'esterno/The exhibition sequence and inner field are accessible independently only from the outside

Dal corridoio perimetrale (sopra) si accede alle sale espositive illuminate da luce naturale (sotto)/The outer corridor (above) leads into the exhibition rooms which are lit by natural light (below)

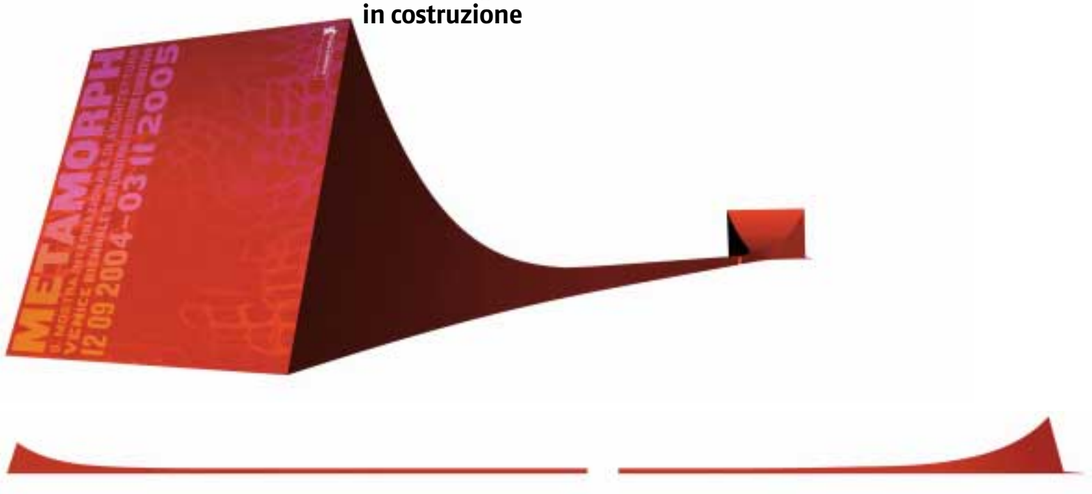


Scafi da esposizione
Exhibition hulls

Testo di/Text by
Marco De Michelis

Il progetto di allestimento della prossima Biennale di Architettura di Venezia, redatto dallo studio Asymptote, interpreta metaforicamente gli spazi storici dell'Arsenale, proponendo strutture che ricordano gli scafi delle navi in costruzione

The design project by the Asymptote studio for the next Venice Biennale of Architecture metaphorically interprets the historical spaces of the Arsenale, proposing structures reminiscent of ship hulls under construction



Ricordando Kiesler

Kurt W. Forster, direttore della 9. Mostra internazionale di Architettura della Biennale che si aprirà il prossimo 12 settembre a Venezia, ha scelto lo studio newyorkese Asymptote per la realizzazione dell'allestimento e della comunicazione di "Metamorph".

Sono più di uno i temi complessi con i quali Hani Rashid e Lise Anne Couture di Asymptote hanno dovuto fare i conti:
– quelli particolari della peculiare natura degli spazi delle Corderie dell'Arsenale, rivelati al pubblico con la "Strada Novissima" di Paolo Portoghesi ormai quasi un quarto di secolo fa, con le grandi installazioni che trasformavano le navate monumentali in una straordinaria passeggiata architettonica, e poi sempre più banalmente interpretati dai successivi designer, con la sola eccezione della sterminata proiezione cinematografica realizzata da Massimiliano Fuksas lungo un intero lato delle Corderie;
– quelli generali dell'aporia intrinseca a ogni mostra di architettura, nella quale tutto è possibile, ma non la presentazione dell'opera architettonica stessa, sostituita dai grafici del progetto, da plastici e modelli, rappresentazioni virtuali, dettagli, fotografie...

L'allestimento di Asymptote è stato concepito dai progettisti come un'opera architettonica in sé, articolata in due episodi principali: l'uno collocato ai Giardini, l'altro distribuito negli spazi dell'Arsenale.
Ai Giardini, il lungo viale sul quale si affacciano i padiglioni nazionali e che conduce al padiglione principale è occupato per tutta la sua lunghezza – quasi cento metri – da una immensa panchina colorata di rosso, che si conclude alle estremità con due cunei incurvati, approssimativamente simmetrici, che si impennano fino a raggiungere i cinque metri di altezza. Sul lato verso l'ingresso, il grande piano rettangolare inclinato ospita l''insegna' della mostra. All'estremità opposta esso si trasforma in una cavità dalle superfici specchianti, il cui fondo ospita le immagini cangianti di una proiezione video.

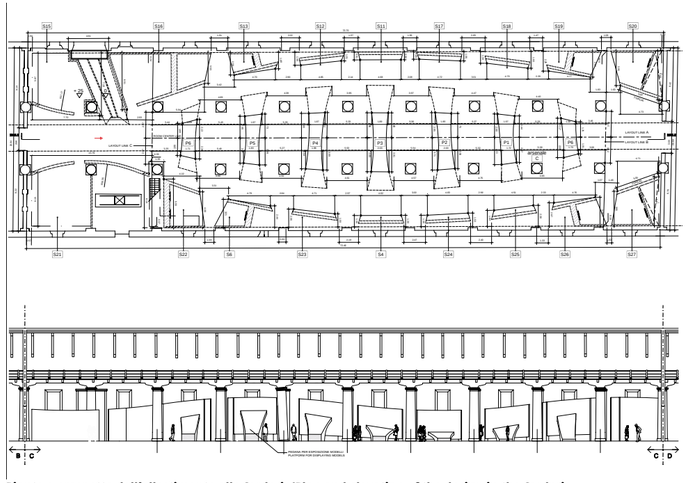
Gli spazi dell'Arsenale sono stati interpretati sulla base di metafore essenzialmente legate alle attività storiche della grande officina veneziana: le lunghe corde che vi venivano intrecciate e gli scafi delle navi. Asymptote occupa le sale delle Corderie, riconfigurandone il perimetro con un sistema di pannelli che disegnano in pianta la carena di una nave o la sagoma affusolata di un pesce, e occupandone la fascia centrale con una sequenza di grandi tavoli incurvati come le ordinate di un vascello in costruzione. La profondità delle navate centrali viene, in questo modo, esaltata dalla sovrapposizione di una figura unitaria che la occupa nella sua interezza con grandi elementi dalla vigorosa fisionomia architettonica, i cui estremi si alzano fino a raggiungere l'altezza di quattro metri, permettendo di disporre i modelli tridimensionali, sia appoggiandoli sulla superficie incurvata, sia appesi sotto le grandi ali laterali. Al tempo stesso, la curvatura delle pareti perimetrali consente di ricavare nelle intercapedini delle piccole 'stanze', nelle quali la proiezione di video e simulazioni digitali potrà avvenire in condizioni ambientali ottimali. Sulle pareti si susseguono le rappresentazioni grafiche – piante, prospetti e sezioni – tutte riprodotte su tavole di carta della stessa dimensione di due metri per uno, incollate al muro, annullando così ogni feticistica assimilazione del disegno di architettura con l'originalità e l'unicità dell'opera d'arte.

In questo modo Asymptote elabora una strategia allestitiva originale e ambiziosa che proclama l'inutilità di ogni tentativo di rappresentare la complessità dell'opera architettonica attraverso la combinazione dei documenti del suo peculiare percorso progettuale e realizzativo, dagli schizzi preliminari fino alle fotografie dell'opera ultimata, isolandone invece singoli frammenti, offerti alla osservazione del visitatore nella loro compiuta pregnanza di significato. È chiaro che un atteggiamento siffatto propone una analogia essenziale con una esposizione d'arte. Senza alcun complesso di inferiorità nei confronti del lavoro degli artisti visivi, i plastici architettonici si presentano per quello che sono e i video e le simulazioni digitali approfittano delle medesime condizioni ambientali normalmente assicurate a un video di artista.

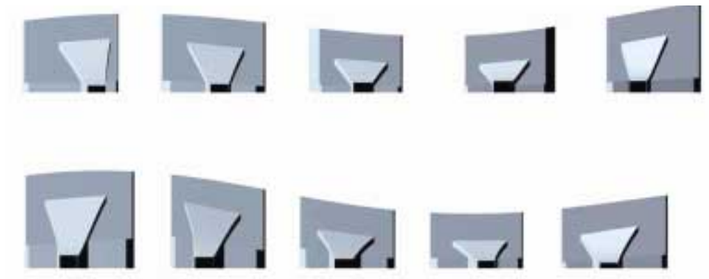
Il riferimento ideale è evidentemente riconoscibile nell'opera di Friedrich Kiesler e, in particolare, nel suo progetto straordinario per la galleria di Peggy Guggenheim, dove Kiesler realizzava un dispositivo spaziale all'interno del quale le singole opere d'arte, l'allestimento e l'occhio stesso dello spettatore costituivano una peculiare unità.

Alla pagina precedente: una lunga panca rossa, che s'impenna alle due estremità, fungerà da riferimento per i visitatori ai Giardini, conducendoli verso il padiglione principale.
In alto: planimetria dei Giardini della Biennale, con l'inserimento dell'elemento lineare, che segna l'ingresso alla mostra e il viale centrale.
Sopra: il manifesto dell'esposizione

Previous page: a long red bench, rising up on each end, will act as a point of reference for the Giardini's visitors, leading them to the main pavilion.
Top: site plan of the Biennale Giardini with the linear element included, marking the exhibition entrance and the central avenue.
Above: the exhibition poster



Pianta e prospetto dell'allestimento alle Corderie/Plan and elevation of the design in the Corderie



Prospetti laterali del supporto espositivo all'Arsenale/Lateral elevations of the expository support in the Arsenale

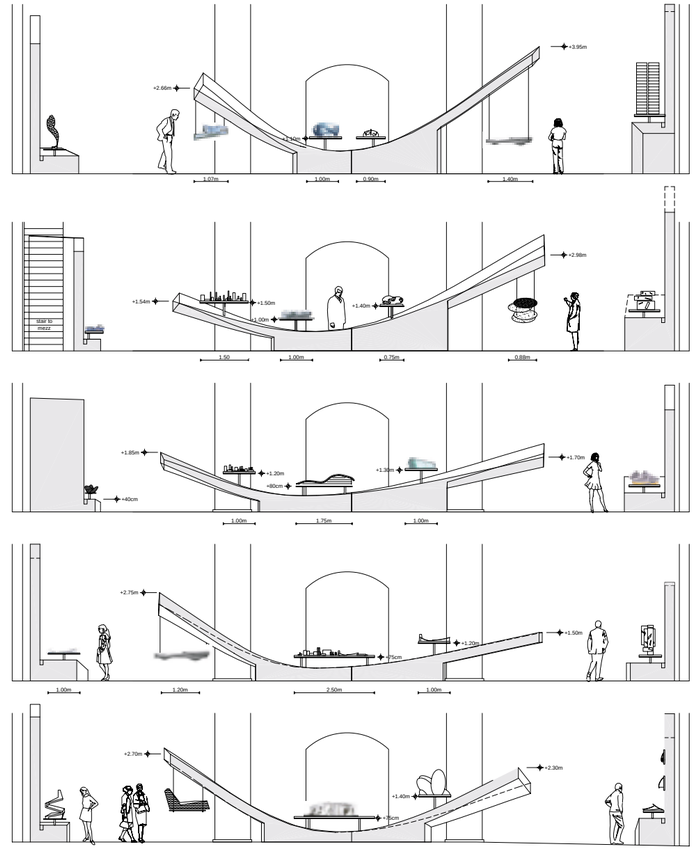
Recalling Kiesler

Kurt W. Forster picked New York studio Asymptote to design the exhibition space, as well as the catalogue for the 9th International Biennale of Architecture that opens on September 12 in Venice. Hani Rashid and Lise Anne Couture of Asymptote faced a number of challenges in putting together the exhibition:
– First, the unusual space of the Corderie dell'Arsenale, which was opened up to the public by Paolo Portoghesi's "Strada Novissima" a quarter of a century ago, has been an architectural promenade of extraordinary beauty. But the exhibitions hosted in the Corderie have gradually increased in banality over the years, with the sole exception being Massimiliano Fuksas's endless film projections along the full length of the building.
– The indeterminate nature which is implicit in any exhibition of architecture. Everything is possible except the presentation of architecture itself, which must be substituted by images of models, maquettes, renderings, details, photographs, etc.

Asymptote's design was conceived as a work of architecture in itself, articulated in two main parts, one located in the historic Biennale gardens and the other in the Arsenale.
In the gardens, the entire length of the Viale (the 100 metre path which the Italian Pavilion faces) is occupied by an immense red bench which at each end terminates in a wedge that rises up symmetrically to a height of five metres. At the end facing the entrance, a large oblique plane bears the exhibition 'sign'. At the other end, it turns into a hollowed out space with a mirror-like surface on the inside of which the image of a video projection dances.

The spaces of the Arsenale, on the other hand, were interpreted taking as a starting point the activities traditionally related to this great Venetian institution, namely the long ropes manufactured inside for the ships that were once built here. Asymptote's exhibition occupies the long narrow space and reconfigures it by arranging around the perimeter an array of panels reminiscent of a plan for a ship's hull or the outline of a fish. The central space is occupied by a collection of tables, arranged in long curves like the ribs of a vessel under construction. The depth of the central nave is enhanced through the juxtaposition onto its plan of a unitary, geometric shape which occupies its full length and bears a strong architectural character of its own. The extremities of this element rise up to a height of four metres, thus allowing three-dimensional models to be displayed either by leaning them on the curved surface or by hanging them under the large "wings". At the same time, the curved walls around the perimeter allow the remaining interstitial space to be used to create small "rooms" suitable for video projections. Plans, sections and elevations are printed on standard-size sheets of 2m by 1m paper glued to the walls, thus avoiding any fetishistic allusions of an architectural drawing with the "uniqueness" and "originality" of a work of art.

Asymptote's original and ambitious design strategy proclaims the uselessness of any attempt to represent the complexity of the architectural artifact through the combination of multiple forms of representation, from the sketch to the final photograph. Instead, the designers work with fragments, offering them up to the visitor in their full pregnancy of meaning. Such an approach bears clear analogies with an art exhibition. Without the slightest sense of inferiority to the work of visual artists, the architectural models are presented for what they are and the video projections take advantage of the same techniques used by video artists. An ideal reference can be seen in the work of Friedrich Kiesler, and in particular his brilliant design for the Peggy Guggenheim Museum. Kiesler conceived a "spatial device" through which each work of art, the exhibition itself and the eye of the spectator come together to form a whole.

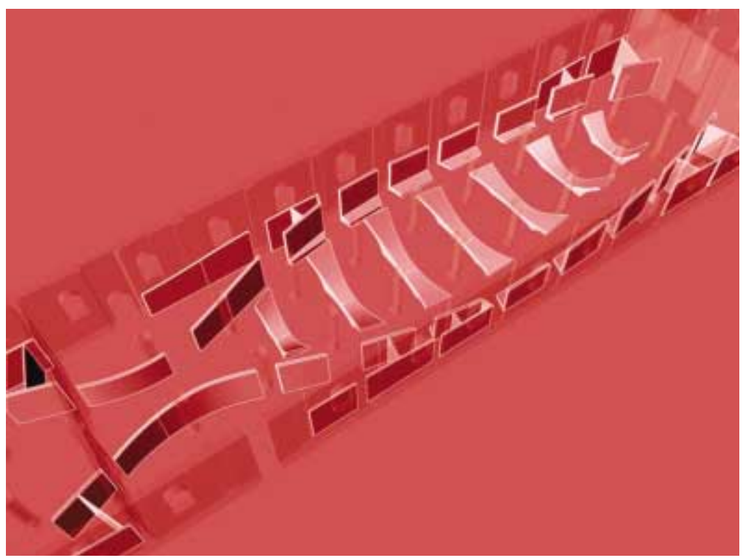


Sezioni longitudinali/Longitudinal sections

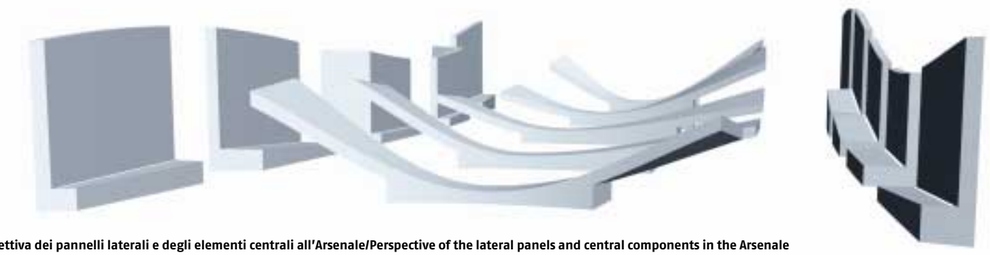
Progetto/Architect:
Hani Rashid e/and Lise Anne Couture
(direttori/principals)
Responsabili del progetto/Project architects:
Jill Leckner e/and Noboru Ota
Gruppo di progettazione/Project team:
Eric Goldemberg, Asako Hiraoka Sperry, Clarissa Lenz, Ana Baltschun, Claudia Cipriani, Tobias Koch, Stella Lee, Simon Nageli, Dominik Sigg, Cara Solomon, Charlotte Schmidt-Jensen, Christoph Ziegler
Grafica/Graphic designer:
Asympote/Omnivore
Alice Chung e/and Karen Hsu
Illuminotecnica/Lighting designer:
Arup Lighting
Rogier van der Heide IALD
Consulenza illuminotecnica/Lighting consultant:
Marciano Rizzo/Biennale di Venezia
Committente/Client:
Biennale di Architettura di Venezia/Venice Biennale of Architecture

In queste pagine: il sistema espositivo all'Arsenale prevede una serie di pannelli perimetrali e una sequenza di elementi curvati che si alternano a intervalli regolari alle colonne dell'edificio storico

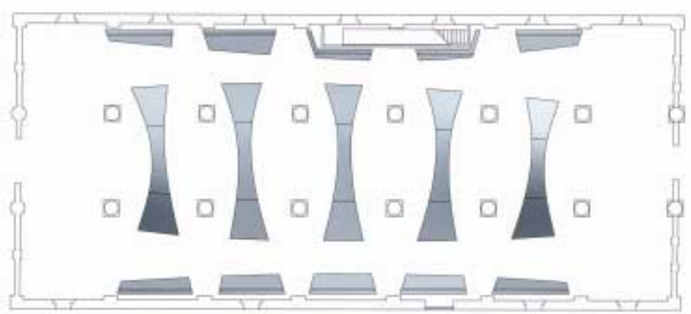
These pages: the expository system in the Arsenale envisages a series of external panels and a sequence of curved components at regular intervals to the columns of the historical building



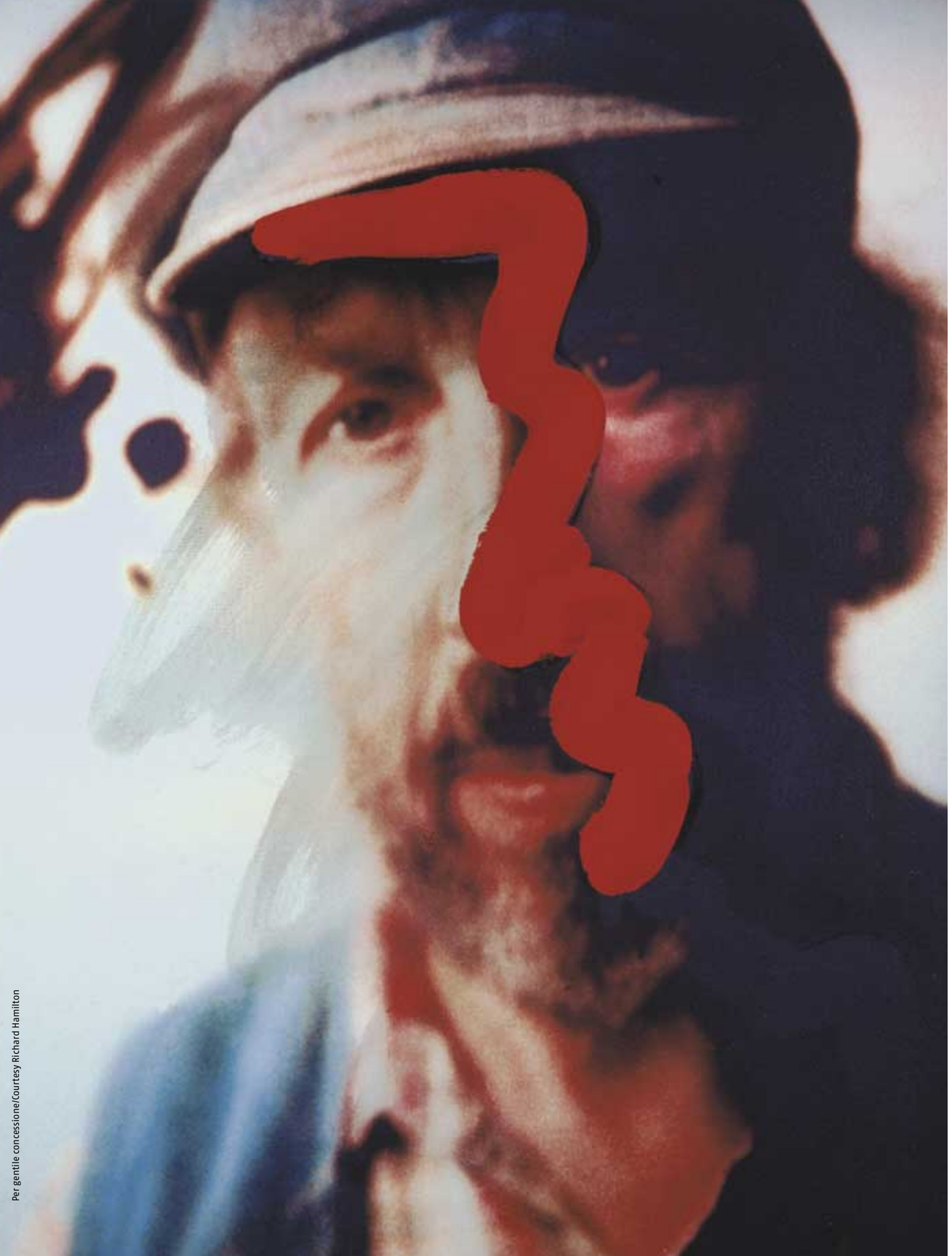
Assonometria di una sezione dell'Arsenale/Axonometry of a section of the Arsenale



Prospettiva dei pannelli laterali e degli elementi centrali all'Arsenale/Perspective of the lateral panels and central components in the Arsenale

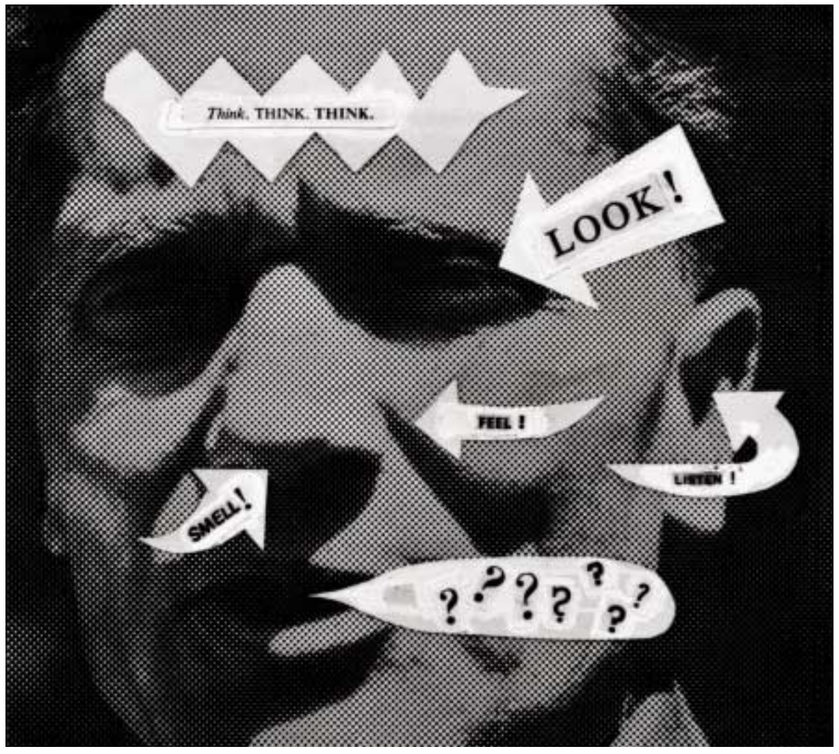


Pianta di un segmento dell'Arsenale/Plan of a section of the Arsenale



Per gentile concessione/Courtesy Richard Hamilton

Hans Ulrich Obrist Interview		07 08
2000–2004		**Richard Hamilton** **London** **Gran Bretagna/Great Britain**



Per gentile concessione/Courtesy Richard Hamilton

Pagine precedenti:
Richard Hamilton, *Autoritratto*, 1990.
In questa pagina, in alto:
veduta dell'allestimento di Hamilton, McHale e Voelcker per la mostra "This is Tomorrow", presso la Whitechapel Art Gallery di Londra (1956).
Sotto, un collage di Hamilton per il catalogo dell'esposizione. "This is Tomorrow" riunì dodici gruppi di pittori, architetti e scultori.
Pagina a fianco, in alto: veduta del "soggiorno per un collezionista d'arte moderna". Hamilton partecipò con questo contributo alla mostra "The Ideal Home" (1958) organizzata dal *Daily Mail*: una serie di modelli abitativi ideali progettati da una decina di partecipanti.
In basso, immagine di copertina realizzata per la rivista *Living Arts* (1963); ogni cosa fu presa in prestito. Hamilton si fece prestare da una scuola americana di Londra l'attrezzatura da giocatore da football, per poi indossarla al momento dello scatto fotografico. L'autore della foto è Robert Freeman, che diventò più tardi il fotografo ufficiale dei Beatles

Previous pages:
Richard Hamilton, *Self-portrait*, 1990.
This page, top:
view of the installation by Hamilton, McHale and Voelcker for the exhibition 'This is Tomorrow', at the Whitechapel Art Gallery, London (1956).
Bottom, a collage by Hamilton for the catalogue of the exhibition 'This is Tomorrow', which featured 12 groups of painters, architects and sculptors.
Opposite, top: view of the 'living room for a modern art collector'.
Hamilton contributed this work to 'The Ideal Home' show (1958) organised by the *Daily Mail*: a series of ideal models of homes designed by ten or so exhibitors.
Bottom, picture for the cover of *Living Arts* magazine (1963). The artist borrowed most of the props, including the American football player's gear he modelled for the photo-shoot. The photo credit is to Robert Freeman who later became the Beatles official photographer

Fotografia di/Photograph by Robert Freeman

Toyo Ito: Ripples on the Water

L'architetto giapponese illustra la sua idea per un'installazione mobile promossa da Abaco, Associazione Culturale per l'Architettura, dove ospitare gli oggetti disegnati per le aziende italiane.
The Japanese architect explaines his idea for a mobile installation promoted by Abaco – Cultural Association for Architecture – which will exhibit the products he has designed for italian companies

Ritratto di/Portrait by **Ramak Fazel**

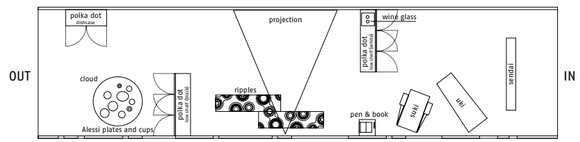
Lavoro per il 99% come architetto. Eppure, sebbene sia molto raro per me disegnare mobili o prodotti di disegno industriale, ricevo sempre più spesso offerte di questo tipo, soprattutto dall'Italia.

Quando progetto arredi o altri oggetti, continuo però a sviluppare le mie idee, basandomi sui temi che ispirano la mia architettura. Per esempio, uno dei motivi più ricorrenti nei miei progetti è quello dei cerchi concentrici che increspano la superficie dell'acqua. Ho costantemente in testa l'immagine di migliaia di cerchi concentrici che si diffondono nell'acqua, interferendo gli uni con gli altri. Ed è proprio questa immagine ad essere visualizzata nei miei arredi, che, così facendo, la restituiscono in modo puro e immediato, al contrario di quanto accade nelle mie architetture, in cui spesso non è immediatamente visibile. In forme diverse da quelle dei soliti disegni d'architettura, questa installazione illustrerà in modo più allegro e coinvolgente i concetti che ispirano i miei progetti.

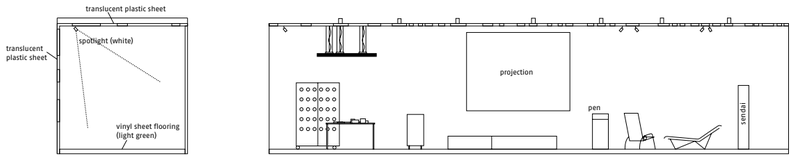
Ninety-nine percent of my work is as an architect. Although it is very rare for me to design furniture or products, I'm getting more and more offers of this kind, especially from Italy.
When working on furniture or other products, I have always developed my ideas based on the motifs of my architectural concepts. For instance, Ripples on the surface of water are one of the most important ideas of my architecture.

The image of thousands of ripples spreading across the water and interfering with each other is constantly in my mind. Such an image gets visualised in my furniture projects. Thus, my furniture and product designs give an undiluted image, which in my architecture is often not directly visible. A bit different from the usual architectural drawings, the exhibition will show the concepts of my architecture in a more joyful way.

Toyo Ito



Pianta/Plan



Sezione/Section

Poltrona SUKI
Driade, 1988. Fuori produzione
Nata per la mostra "Furniture for Tokyo Nomad Woman" del 1986
la serie di arredi in acciao Inox è stata realizzata da Driade

SUKI chair
Driade, 1988. Out of production
Created for the "Furniture for Tokyo Nomad Woman" exhibitionof 1986, the series of stainless steel furnishings were produced by Driade

Arredi per la mostra "Toyo Ito architetto",
Unifor, 2001
Nel ciclo di grandi rassegne antologiche dedicate ai maestri dell'architettura contemporanea alla Basilica Palladiana, Toyo Ito progetta una serie di panche trasparenti in policarbonato alveolare, realizzate per l'occasione da Unifor

Furniture for the exhibition "Toyo Ito, architect"
Unifor, 2001
For a series of exhibitions dedicated to the masters of contemporary architecture at the Basilica Palladiana, Toyo Ito designed a range of transparent benches in honeycomb polycarbonate, produced for the event by Unifor

Lampada
Rotaliana, 2004
Nella sovrapposizione di cinque lastre di acrilico tagliate al laser, il riferimento di Ito è alla forma mutevole e alla materialità rarefatta delle nuvole

Lamp Cloud
Rotaliana, 2004
Ito layers five sheets of laser-cut acrylic, thus alluding to the form and immateriality of clouds

Servizio da caffè della serie
Tea & Coffee Towers
Alessi, 2003. Produzione limitata a 99 esemplari
"Toyo Ito ha fatto un delicato stagno circolare, di porcellana bianca, dove i piatti poggiati, le tazzine eccetera creano nell'ipotetica acqua dei centri concentrici, mentre dei piccoli verdi ranocchi saltellano e partecipano a questa straordinaria trasparente e sovrannaturale cerimonia del tè, che l'immaginario di Ito vede addirittura come simbolo, metafora e sintesi di tutto il suo lavoro". Alessandro Mendini

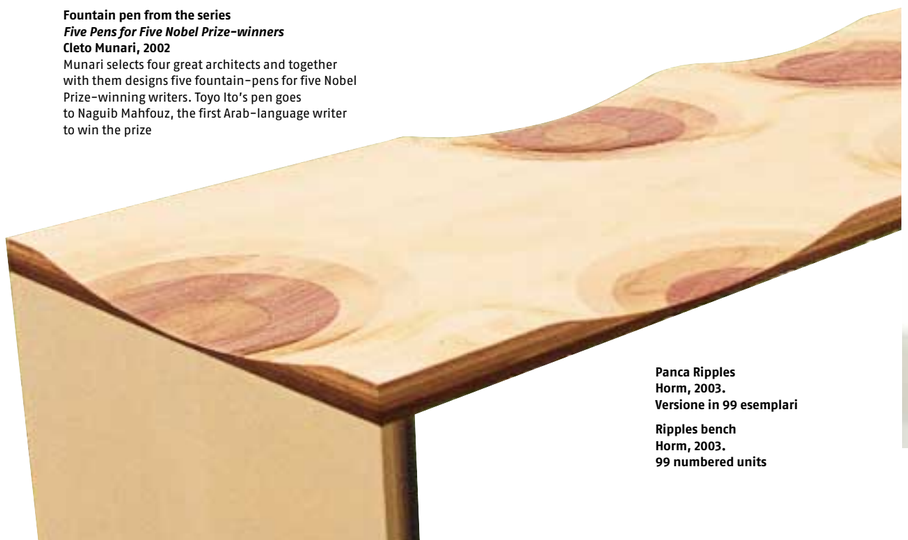
Coffee set from the *Tea & Coffee Towers* series
Alessi, 2003.
Limited edition of 99
"Toyo Ito made a delicate circular pool of white porcelain; plates, cups etc. create concentric circles in the in the imaginary water, while little green frogs jump up and down, participating in this extraordinary, transparent, supernatural tea ceremony which Ito sees as a symbol, metaphor and synthesis of all his work." Alessandro Mendini

Calice della serie *Corolle d'Autore*
Rex Built-In, 2000. Serie limitata
"Il design del calice allude alla cristallizzazione e alla visualizzazione del liquido fluttuante"

Goblet from the *Corolle d'Autore* series
Rex Built-In, 2000. Limited edition
"Designing a goblet means visualising and crystalising the fluctuating liquid"

Stilografica della serie
Cinque Penne per Cinque Premi Nobel
Cleto Munari, 2002
Munari invita quattro grandi architetti e insieme a loro crea cinque stilografiche da dedicare ad altrettanti Premi Nobel per la letteratura. L'omaggio di Toyo Ito è per Naguib Mahfouz, primo scrittore in lingua araba a ricevere il premio

Fountain pen from the series
Five Pens for Five Nobel Prize-winners
Cleto Munari, 2002
Munari selects four great architects and together with them designs five fountain-pens for five Nobel Prize-winning writers. Toyo Ito's pen goes to Naguib Mahfouz, the first Arab-language writer to win the prize



Panca Ripples
Horm, 2003.
Versione in 99 esemplari

Ripples bench
Horm, 2003.
99 numbered units

Libreria Sendai
Horm 2003
Un omaggio alla celebre mediateca. Una selva di pilastrini di legno multistrato tornito, diversi tra loro, alludono ai pilastri reticolari della sua architettura

Sendai bookshelf
Horm 2003
A homage to the celebrated Mediatheque. A forest of lathed multilayer wood pillars, each different from the others, brings to mind the structure of his building

Credenza Polka Dots
Horm, 2003
Ancora il tema dell'acqua: bolle d'aria sembrano nuotare nell'acqua

Polka Dots cabinet
Horm, 2003
Once again, the theme of water: bubbles of air appear to float in water

Bruno Latour
Benvenuto a un ideale?

Nel suo per certi versi brillante capolavoro sulla storia della pittura modernista, *Farewell to an Idea* ("Addio a un'ideale"), T. J. Clark spiega che il Moderno è la nostra Antichità: un'epoca già abbastanza lontana da rendere difficile ricostruire che cosa capitava a noi tutti quando eravamo moderni, quando rompevamo coraggiosamente con il passato, quando inseguivamo le avanguardie, quando lottavamo contro orde di filistei e di altri reazionari.[1]
L'aggettivo 'moderno' (come in "arte moderna", "architettura moderna") è già così datato che i musei dedicati ai movimenti contemporanei sono stati a poco a poco sopraffatti dalla storia e si sono oggi trasformati in magazzini del passato.
Per esempio le funzioni del Museo d'arte moderna del Centre Pompidou di Parigi vengono sempre più considerate, per il XX secolo, le stesse svolte dal Musée d'Orsay per il XIX: ricordare ai visitatori le glorie del passato.

È strano per la mia generazione sentire sul viso il freddo vento della storia. Forse l'accelerazione della storia è stata tale che dovremmo iniziare a costruire musei per il primo decennio del XXI secolo? Forse il culto del passato è degenerato al punto da aprire l'epoca dell'"antichità istantanea"? Oppure è ancora l'ossessione modernista per il rapido trascorrere del tempo che ci costringe a questa obsolescenza pianificata di stili e movimenti?

La prospettiva forse cambia un poco se accettiamo l'ipotesi, da me formulata qualche anno fa, che "non siamo mai stati moderni".[2] Benché il modernismo abbia rappresentato una potente ed efficace interpretazione degli ultimi tre secoli, non può essere preso in parola come descrizione dei fatti. Se ho ragione, allora, ci sono sempre state una versione ufficiale del modernismo e una più nascosta. Per esempio: proprio quando Cartesio conia il suo celebre *cogito* – "io penso" – gli scienziati inventano la prima rete di cooperazione su vasta scala basata su laboratori, accademie e riviste scientifiche. Proprio quando l'idea del pensatore isolato diventa obsoleta il più grande di essi, isolato nel suo focolare domestico olandese, ricrea l'intero mondo. Analogamente proprio quando Kant immagina la rivoluzione copernicana attraverso un mondo plasmato dalle categorie dell'Io trascendentale, un'altra rivoluzione, quella industriale, sovverte per sempre ogni netta distinzione tra oggetto e soggetto. A quale strato della modernità si deve dunque dar fede? A quello che definisce il pensatore isolato o a quello che dà vita al primo grande laboratorio condiviso europeo? Quale pista dobbiamo seguire: quella che delinea le categorie della mente umana oppure quella che segue l'espansione globale dell'Europa? Tra i due movimenti non c'è un rapporto ovvio, se non per il fatto che il primo è una palese negazione del secondo.

Questa incertezza a proposito dei tratti diametralmente opposti del modernismo può essere constatata in ogni momento della relativamente breve parentesi modernista. Come ha dimostrato Adolf Max Vogt nel suo affascinante libro sulla formazione psichica di Le Corbusier, l'arcimodernista, questa icona dell'architettura moderna non sognava altro che capanne primitive costruite su palafitte, come quelle abitate dai preistorici cittadini del lago di Neuchâtel, in riva al quale aveva passato la giovinezza.[3]
Il primitivismo, l'ossessione della rottura con il passato, l'appello nostalgico alla storicizzazione sono tratti del modernismo quanto la sua palese ossessione per la ragione, il calcolo, l'efficacia e la pragmaticità. Come per il futurismo, sappiamo fin troppo bene quanto fosse legato all'arcaico ritorno del passato.

È probabilmente a causa di questa ambivalenza che i modernisti non furono mai capaci di essere, per così dire, contemporanei di se stessi. Non furono mai davvero sicuri di che cosa significasse "appartenere al proprio tempo". Baudelaire, mentre inventava il ruolo dell'artista modernista, espungeva accuratamente dalla sua traduzione di Edgar Allan Poe tutto ciò che rendeva Poe davvero contemporaneo della scienza e della tecnologia.[4]
Essere moderni è sempre essere fuori posto.

Ciò è quanto mai chiaro nella questione della rivoluzione della scienza, della politica, della tecnologia e dell'arte.
L'ambiguità è insita nella stessa etimologia della parola 'rivoluzione', che significa contemporaneamente più della stessa cosa e ciò che non sarà mai la stessa cosa. Per secoli la parola ha indicato il ritorno ciclico delle stagioni e dei regimi politici, oppure il moto circolare dei corpi planetari. Solo più tardi, dopo che gli scienziati avevano usato la parola per la loro specifica rivoluzione scientifica, essa prese il significato opposto di rottura netta con il passato, inizio radicale a partire da una *tabula rasa* completamente vuota.[5]
Ma come ha brillantemente dimostrato Bernard Yack la parola rivoluzione assume il suo significato più fatale all'inizio del XIX secolo, quando i pensatori, delusi dalla Rivoluzione francese, iniziano a mescolare il tema religioso della conversione, sogni apocalittici di rigenerazione, metafore artistiche di nuova creazione e iniziano a parlare di una nuova figura d'uomo.[6]
Il punto non era più cambiare soltanto le istituzioni politiche, ora era l'umanità stessa nei suoi elementi fondamentali a dover essere ricreata *ex novo*: d'ora in poi nessuno si sarebbe contentato di qualcosa di meno. Come dimostra Bernard Yack, questa disperata speranza di rigenerazione totale portò non solo alla delusione – l'umanità, in modo in verità non sorprendente, continuava a tornare alla sua solita personalità... – ma anche alla debilitante ossessione per i legami con il passato che è diventata così tipica del modernismo. La passione di appartenere all'avanguardia è solo l'aspetto fatuo di un'altra passione, quella di non farsi contaminare dalle macchie di un'antichità disgustosa.

Una volta riconosciuto che non siamo mai stati moderni, diventa possibile immaginare una soluzione per il modernismo e considerare in modo positivo la dismissione del tema della rivoluzione. Invece di prolungare artificiosamente il modernismo facendone un pezzo da museo, invece di rimpiangere che le giovani generazioni abbiano abbandonato lo slancio rivoluzionario degli avi, può essere più fruttuoso riconoscere il modernismo per ciò che è sempre stato: un giovanile e patetico tentativo di negare ciò che si era fatto in tutto il mondo. Il suo sogno di emancipazione era sempre stato controbilanciato da un'opposta tendenza al vincolo. Poiché rivolgeva così profondamente la sua attenzione al passato, con cui voleva rompere, aveva ciecamente contrastato il cammino della storia, producendo nella sua scia ibridi stranissimi, mescolando tutti i periodi, confondendo ogni epoca.

In *Farewell to an Idea*, Clark esprime grande nostalgia per le idee grandiose del modernismo. Ma resta possibile un altro compito: artisti, scienziati, politici e cittadini potrebbero volgersi non al passato ma al futuro, in modo da diventare, in prospettiva, contemporanei di se stessi e commettere i peccati della storia a occhi ben aperti... Diamo il benvenuto a un nuovo ideale: il futuro?

Note
1) T. J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven, Yale University Press, 1999.
2) B. Latour, *We Have Never Been Modern*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1993; trad. it. di Guido Lagomarsino *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*, Milano, Elèuthera, 1993.
3) A. M. Vogt, *Le Corbusier, the Noble Savage. Toward an Archaeology of Modernism*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1998.
4) J. Tresch, *Mechanical Romanticism: Engineers of the Artificial Paradise*, tesi di Dottorato di ricerca, Department of History and Philosophy of Science. University of Cambridge, Cambridge, 2001.
5) A. Rey, *"Révolution" histoire d'un mot*, Paris, Gallimard, 1989.
6) B. Yack, *The Longing for Total Revolution: Philosophic Sources of Social Discontent from Rousseau to Marx and Nietzsche*, Berkeley, University of California Press, 1992.

Welcome to an Idea?

In his somewhat gloomy masterpiece on the history of modernist painting, FAREWELL TO AN IDEA, T.J. Clark explains that the Modern is our Antiquity: an epoch already so far away that it's difficult to recapture how we felt when we were modern, when we were breaking courageously with the past, when we were following avant-gardes, when we were fighting against hordes of philistines and other reactionaries.[1]
The adjective 'modern' – as in modern art, modern architecture – has become so dated, that museums dedicated to contemporary movements have slowly been overtaken by history and have now been turned into repositories of the past. For instance, the Museum of Modern Art in the Pompidou Centre in Paris is viewed more and more as fulfilling the same duties for the 20th century as the Musée d'Orsay does for the 19th, that is reminding visitors of a glory long gone.

It is strange for people of my generation to feel the cold breeze of history on our necks. Has history accelerated so much that we should start building museums for the first decade of the 21st century? Has the cult of the past degenerated to the point of entering the moment of "instant antiquity"? Or is it still the modernist obsession with the quick passage of time that is forcing us through this planned obsolescence of styles and movements?

The perspective might change slightly if we accept the hypothesis, that I made a few years ago, that "we have never been modern".[2] Although modernism has been a powerful and efficacious interpretation of the last three centuries, it cannot be taken at face value as a description of what happened. If I am right, then there has always been an official version of modernism and a more hidden one. For instance, just at the time when Descartes devised the famous '*ego cogito*' ('I think'), scientists invented the first large-scale collaborative network consisting of laboratories, academies and scholarly magazines. It's just when the idea of an isolated thinker becomes outdated that the greatest of them recreates the whole world while isolated before his Dutch stove. Similarly, just when Kant imagined the Copernican Revolution through a world made out of the categories of the Transcendental Ego, another Revolution, the Industrial one, was subverting any clear distinction between objects and subjects forever. Which layer of modernity should one believe in then? The one that defines the isolated thinker or the one that brings into existence the first European wide 'collaboratory'? Which track should we follow, the one that draws the categories of the human mind or the one that traces the worldwide expansion of Europe to the whole Earth? Between the two movements there exists no obvious relation except that the first is a clear negation of the second.

This uncertainty about two entirely opposite traits of modernism can be seen at every point of the rather short modernist parenthesis. As Adolf Max Vogt has shown in his fascinating book on the psychogenesis of Le Corbusier, this arch modernist, this icon of modern architecture was dreaming only of primitive huts built on wooden stakes like those inhabited by the prehistoric people of Lake Neuchatel where he had spent his youth.[3]
Primitivism, the obsession of breaking with the past, the nostalgic appeal to historicisation are as much features of modernism as its declared obsession for reason, calculation, efficacy and factuality. As for Futurism, we know all too well how much it was linked to the archaic return of the past.

It's probably because of this ambivalence that modernists were never able to be, so to speak, contemporaries of themselves. They were never quite sure what it meant to be 'of their time'. While Baudelaire invented the role of the modernist artist, he carefully excised out of his translation of Edgar Allan Poe everything that made Poe a true contemporary of science and technology.[4]
To be modern is always to be out of place.

This is never clearer than in the theme of the revolution in science, in politics, in technology and in art. The ambiguity is built into the very etymology of the word 'revolution' that means simultaneously more of the same and what should never be the same. For centuries the word had designated the cyclical return of seasons and political regimes or the circular movement of planetary bodies. Only later, after scientists had used the word for their own scientific revolution, did the word take the opposite meaning of a fresh break with the past, the radical beginning from a clean *tabula rasa*.[5]
But as Bernard Yack has so forcefully demonstrated, the word revolution takes its most deadly meaning early in the 19th-century when thinkers, disappointed by the French revolution, began to merge the religious theme of conversion, apocalyptic dreams of regeneration, artistic metaphors of recreation, and started talking about a new figure of man.[6]
The question was no longer to just change political institutions, it was now humanity itself in its basic components that had to be recreated anew: from now on, no one should be content with less. As Yack shows, this desperate hope for total regeneration led not only to disappointment – humanity, not very surprisingly, kept coming back to its usual self – but also to a debilitating obsession for the attachments of the past that has become so typical of modernism. The passion for being in the avant-garde is only the flip side of another passion for not being contaminated by the stains of a disgusting antiquity.

Once it's recognised that we have never been modern, it may become possible to imagine a solution to modernism and to take positively the demise of the revolutionary theme. Instead of artificially prolonging modernism by turning it into a topic for museums, instead of complaining that young generations have abandoned the revolutionary urge of their elders, it might be more rewarding to recognise modernism for what it has always been: a juvenile and pathetic effort to deny what it had been doing all over the world. Its dream of emancipation has always been counteracted by an opposite movement of attachment. Because it was turned so thoroughly toward the past with which it wanted to break, it has run blindly through history, producing in its wake very strange hybrids, mixing up all periods, confusing all sort of epochs.

In writing FAREWELL TO AN IDEA, Clark has shown a great nostalgia for the grandiose ideas of modernism. But another task remains possible: artists, scientists, politicians and citizens could turn not towards the past but towards the future, so that they become, at long last, contemporaries of themselves and commit the sins of history with their eyes wide open. Welcome to a new Idea: the future?

Notes
1) Clark, T. J. (1999). *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven, Yale University Press.
2) Latour, B. (1993). *We Have Never Been Modern*. Cambridge, Mass, Harvard University Press.
3) Vogt, A. M. (1998). *Le Corbusier, the Noble Savage. Toward an Archaeology of Modernism*. Cambridge, Mass, MIT Press.
4) Tresch, J. (2001). *Mechanical Romanticism: Engineers of the Artificial Paradise*. PhD Thesis, Department of History and Philosophy of Science. University of Cambridge. Cambridge.
5) Rey, A. (1989). *"Révolution" histoire d'un mot*. Paris, Gallimard.
è) Yack, B. (1992). *The Longing for Total Revolution: Philosophic Sources of Social Discontent from Rousseau to Marx and Nietzsche*. Berkeley, University of California Press.

Bruno Latour
Insegna sociologia alla Ecole des Mines di Parigi. Il suo libro più recente in inglese è *Politics of Nature How to Bring the Sciences into Democracy* (tradotto da Cathy Porter), pubblicato da Harvard University Press. La maggior parte del suo lavoro è visibile sul sito: http://www.ensmp.fr/~latour/

Bruno Latour
Bruno Latour teaches sociology at the Ecole des Mines in Paris. His most recent book in English is *Politics of Nature How to Bring the Sciences into Democracy* (translated by Cathy Porter) from Harvard University Press. Most of his work is accessible on http://www.ensmp.fr/~latour/

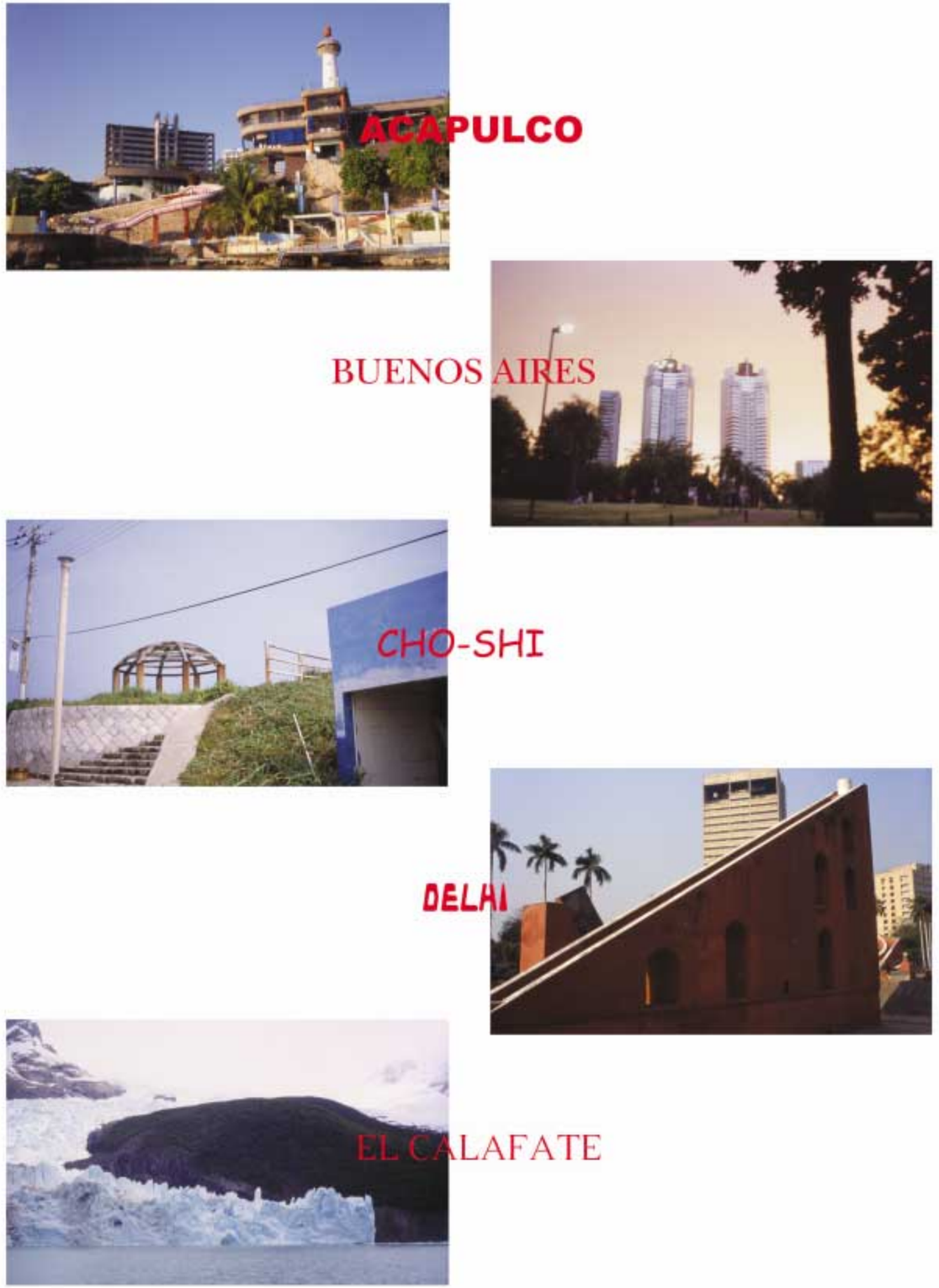
“In Brasile un costruttore di nome Albuquerque va realizzando dal 1974 una serie di 'Alphaville': recinti urbani 'modello', iperprotetti, ai margini delle grandi città. Un nome direttamente ispirato al film di Jean-Luc Godard *Alphaville* (1965), che descriveva una città controllata da un calcolatore ansiogeno e assurdo. In che cosa l'Alphaville di San Paolo somiglia a quella di Jean-Luc Godard? Il pianeta si sta progressivamente ricoprendo di Alphaville? Clima, urbanizzazione, modernizzazione, regionalismo e turismo sono gli ingredienti di cocktail spaziali che sono a volte fastidiosi, a volte stupefacenti. Dove stanno le differenze, dove stanno le analogie? Nel romanzo *La aventura de un fotógrafo en La Plata* (1985) Adolfo Bioy Casares racconta le avventure di un giovane in questa città argentina, totalmente regolare e squadrata, creata nel 1882. Una griglia immensa dotata di diagonali, le cui strade recano soltanto numeri. E tuttavia, perfino in questo ambiente totalmente incasellato, il giovane fotografo vivrà momenti assolutamente particolari. Le descrizioni che ABC fa degli istanti dello scatto fotografico, narrando al tempo stesso l'immagine registrata e lo spazio costruito, sono assolutamente stimolanti.” *Dominique Gonzalez-Foerster*

Il mio progetto per *Domus* si relaziona a un libro che sto preparando. Intitolato *ALPHAVILLES*, il volume raccoglie immagini fotografiche scattate in ottanta città del mondo, e completa due mostre in allestimento: una in giugno alla Kunsthalle di Zurigo, curata da Fishli & Weiss, e l'altra in ottobre ad Anversa, al De Singel. Dalla A alla Z, la fotografia intende così esplorare una sorta di “modernità tropicale”: i concetti di differenza e ripetizione, di turismo esotico, di regionalismo urbano e di disordine alfabetico, tra gli altri. Il libro sarà realizzato in collaborazione con Les presses du réel. Progetti futuri: un giardino per la Maison de la Culture di Grenoble. Si chiamerà *Le Jardin des dragons et des Coquelicots*. www.dgf5.com

ALPHAVILLES **Dominique Gonzalez-Foerster**

“In 1974 in Brazil, a developer by the name of Albuquerque began creating a series of 'Alphavilles'—super-protected 'ideal' urban compounds situated in the outskirts of large metropolises. The name was directly inspired by Jean-Luc Godard's film *Alphaville* (1965), which portrays a city controlled by a disturbing and absurd conspirator. How does the Alphaville of São Paulo resemble the one in Jean-Luc Godard's film? Is the planet slowly being covered with Alphavilles? Climate, urbanisation, modernism, regionalism, and tourism are ingredients of this spatial cocktail, which is at times bothersome, at others astonishing. Where are there differences, where are there similarities? In the novel *La aventura de un fotógrafo en La Plata* (1985), Adolfo Bioy Casares recounts the adventures of a young man living in La Plata, a completely regular Argentine city, founded in 1882. The city is an immense grid endowed with diagonals, whose streets bear only numbers. Nonetheless, even in this completely pigeonholed environment, the young photographer lives moments that are absolutely unique. The descriptions of these photographic moments offered by ABC, who details both the recorded image and the actual space, are absolutely inspiring.” *Dominique Gonzalez-Foerster*

My project for *Domus* is related to a book that I am currently working on. Entitled *ALPHAVILLES*, the volume brings together photographs taken in 80 cities around the world, and compliments two forthcoming exhibitions: one in June at the Kunsthalle in Zurich, curated by Fishli & Weiss and the other in October at the De Singel in Antwerp. From A to Z the photographs aim to explore a sort of “tropical modernity”: concepts of difference and repetition, exotic tourism, urban regionalism and alphabetic disorder among others. The book will be produced in collaboration with Les presses du réel. Future projects include a garden for the Maison de la Culture in Grenoble called *Le Jardin des dragons et des Coquelicots*. www.dgf5.com



FIRMINY

GWALIOR

HONG-KONG

ISTANBUL

JAIPUR

KYOTO

LA HABANA

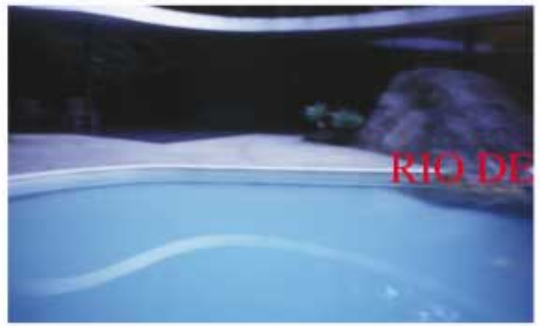
MEXICO

NITEROI

OSAKA

PALM SPRINGS

QUIBERON



RIO DE JANEIRO

SHANGHAI

TEOTIHUACAN

ULMEA

VERACRUZ

WHITE SANDS

XOCHIMILCO

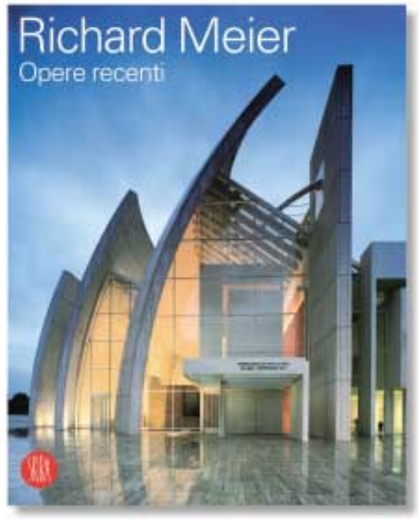
YOKOHAMA

ALPHAVILLES ?

A
ADOLFO BIOY CASARES (ABC)
AIRPORT
ALPHAVILLE
B
BAUHAUS
BEACH
BRASILIA
C
CIUDAD UNIVERSITARIA
CHANDIGARH
CHUNGKING HOUSE
D
DEPART
DESERT MODERNISM
DIMANCHE
E
EAST
EQUINOX
EXOTOURISME
F
FANTASIA
FILMOTECA
FLAVIO DE CARVALHO
G
GARY WINOGRAND
GLAUBER ROCHA
GRENOBLE
H
HIROSHIMA MON AMOUR
HOME
HOTEL
I
INDIA
ILE DE BEAUTE
IPANEMA THEORIES
J
JAZZ
JEAN-PIERRE MELVILLE
J.G BALLARD
K
KINOPANORAMA
KIOSK
KYOTO
L
LA VILLE QUI N'EXISTAIT PAS
LE CORBUSIER
LINA BO BARDI
M
MARY COLTER
MICHELANGELO ANTONIONI
MOMENT GINZA
N
NEO-HORIZON
NITEROI
NO LIMIT
O
OBSERVATORY
OSAKA 70
OSCAR NIEMEYER
P
PACIFIC
PALERMO
PARQUE LENIN
Q
QUARTIER NORD
QUELLE ARCHITECTURE POUR MARS ?
QUIXOTIC
R
RAIN
ROBERTO BURLE-MARX
ROUTE 66
S
SAMBODROME
SECTOR 17
STAR FERRY TERMINAL
T
TOURISM
TROPICALE MODERNITE
TSAI MING-LIANG
U
UNESCO
UNIQUE
URUGUAY
V
VALINHOS
VIDEO
VILLENEUVE
W
WHITE SANDS
WIND
WONG KAR-WAI
X
XANADU
XIAN
XOCHIMILCO
Y
YASUJIRO OZU
YES & NO
YOKOHAMA
Z
ZIGGURAT
ZOETROPE STUDIOS
ZONE

L'ultimo Meier
The last Meier

Richard Meier
Opere recenti
A cura di Silvio Cassarà
Skira, Milano 2004
(pp. 176, € 26,00)



Per comprendere l'architettura di Meier bisogna partire da Le Corbusier, da quei cinque punti della nuova architettura che ci appaiono oggi come assoluti e datati, permeati da un rigore morale applicato all'abitare umano che non ci appartiene più da molto tempo. Meier studia i cinque punti, li applica, li attualizza e soprattutto li rielabora dinamicamente. Essi da imperativo morale divengono parti di un *jeu savant* che dinamizza la forma architettonica per rapporto alla forma urbana, senza imporre regole assolute all'abitare umano ma, d'altro canto, senza cadere, come accade a molta architettura contemporanea, in uno sterile gioco delle perle di vetro. Egli afferma infatti: "Le Corbusier ha esercitato una grande influenza sul mio modo di creare lo spazio". Il corbuseriano *plan libre* diviene in Meier il supporto di una composizione architettonica aperta, che si esprime in una complessa dinamica dell'intera opera architettonica. Manfredo Tafuri afferma, nel 1981, che "se l'architettura è segno di struttura pura, Eisenman è quello che più di tutti, in America almeno, si avvicina a tale risultato. Se l'architettura è invece un 'sistema di sistemi', se i suoi comunicati appartengono a varie aree linguistiche intrecciate ma distinte, è Meier a cogliere la specificità di quell'intreccio". Nel progetto per gli alloggi della società Olivetti a Tarrytown la *barre* razionalista si disarticola disponendosi sul terreno secondo linee curve assecondanti l'andamento del terreno. Lo stesso slittamento di significato dall'unità abitativa razionale e rigida alla forma libera curvilinea è applicata negli alloggi della Cornell University a Ithaca. Questa libertà di utilizzo delle linee curve, in molti casi usate per contrastare facciate rettilinee, come a Barcellona, nella sede del CCCB, sembra rafforzare l'ipotesi, ardita, di un'architettura che si svolge tra i due poli di un distaccato neo-corbusianesimo e di un probabile neo-barocco. Lo stesso Meier affermava, alla consegna del Pritzker Prize "I have always admired the work of Italy's Baroque masters, especially Gian Lorenzo Bernini's work at St. Peter's and his contemporary Francesco Borromini, particularly for their revolutionary use of light and form". Sembrerebbe impossibile attribuire connotati barocchi ad un'architettura come la Smith house, edificio-manifesto, stereometria imperfetta racchiusa nel paramento di assi di legno dipinte di bianco, ma se si osserva il fuoco d'artificio del Getty Center, impostato sulla convergenza/divergenza di molteplici assi, punti di fuga, centri di attrazione, l'ipotesi di una transizione, dalle prime architetture private alle architetture del medio e dell'ultimo periodo, può apparire non del tutto infondata. Possiamo approfondire la poetica architettonica di Meier, ovvero la sua costruzione della forma come visione sistemica complessa, utilizzando quattro concetti-chiave: il volume, lo scavo, la superficie, la struttura. Essi possono, interpretativamente, essere considerati temporalmente consecutivi nel processo di ideazione progettuale. La dinamica del volume attualizza la definizione corbuseriana del *jeu savant* dei volumi semplici (cubo, cilindro, piramide...) in senso dinamico; il movimento dei volumi accorpati e ruotati rispetto al suolo ed all'orizzonte, come nell' Athenaeum di New Harmony, definisce una sorta di matrice tridimensionale dell'opera che possiamo considerare come primigenia. Essa riassume nell'atto architettonico i nuclei generatori tratti dal rapporto con il luogo; esso non è mai mimetico ma assume le linee di forza dell'intorno come elementi di generazione della forma interna dell'edificio. Il Getty Center ne rappresenta un caso paradigmatico. A questo proposito, ci sostiene la chiarezza degli schemi con i quali il maestro accompagna i suoi progetti. Essi testimoniano dell'accurato lavoro di interpretazione e creazione della forma. Nel Museo d'Arte Contemporanea di Barcellona, che un occhio disattento potrebbe prendere ad esempio di una patente indifferenza localizzativa, si può notare il differente lavoro dei volumi sul lato della piazza, ampio ed assolato, e su quello, ristretto, che si affaccia alla storica Casa de Caritat e come essi contrappuntino differenziatamente la dinamica delle superfici nei due fronti contrapposti. Lo scavo dello spazio interno, come nello stesso CCCB barcellonese o nella Islip Federal Courthouse di New York, genera una sorta di volume in negativo che porta all'interno una parte dello spazio pubblico esterno. L'operazione non è del tutto originale e lo stesso Corbu l'ha utilizzata per generare i suoi ineguagliabili interni, ma è condotta in modo esemplare e consente la 'lavorazione' e la gerarchizzazione del volume complesso. Anche in questo caso gli schemi concettuali del maestro sono assai espliciti. Possiamo indicare due esempi-tipo: un volume sostanzialmente cilindrico, scavato e dunque negativo, genera un paesaggio interno verticale di cui esplicita livelli e posizioni. Lo stesso volume, dimezzato, in facciata e sull'esterno, determina un'esedra, il cui fascino sembra aver influenzato, in modi espressivi diversi, Meier come Louis Kahn. Nel secondo esempio una rampa pedonale lineare genera una sorta di replica interna della facciata e dello spazio ad essa adiacente, all'esterno, interiorizzandolo e generando così una sorta di 'canyon' verticale (CCCB) che agisce nel modo già descritto. La superficie non è mai semplice in Meier; non è mai neppure *pan de verre*, sebbene il pannello abbia, nella sua architettura, una qualche importanza. Nel corso della sua carriera egli sembra aver costruito una sorta di tipologia aggregativa di materiali e strutture di facciata, corrispondenti in gran parte al suo linguaggio architettonico, che, dal primitivo pannello ligneo verniciato di bianco, memoria della americana *balloon frame*, si è rivolto verso il vetro e l'alluminio smaltato, con la recente eccezione romana del cemento bianco. La pannellatura di facciata riflette il principio modulare di misurazione e proporzione dell'intera architettura e rispecchia il suo rapporto con la luce e l'ombra. La recente Chiesa del Giubileo testimonia della precisa attenzione al rapporto con la luce solare e quella artificiale. La facciata, con la sua modulazione e materialità, diviene un diaframma che di giorno assorbe e misura la luce naturale, raccogliendo nel contempo le ombre risultanti, mentre di notte riflette all'esterno il suo "paesaggio urbano" interno. La fronte del CCCB a Barcellona riflette di giorno la piazza (senza gli effetti 'ustori' di molta architettura americana) e gli edifici circostanti e di notte mostra alle tenebre il suo luminoso interno. La facciata inoltre non è mai piatta bensì multi-planare perché, accogliendo e componendo parti strutturali, verticali ed orizzontali, parti diaframmatiche come i brise-soleil, inoltrandosi nell'interno con le sue strutture portanti, essa articola un complesso gioco di piani e di gerarchie spaziali; lo testimoniano sia la apparentemente lineare Neugebauer House di Naples, Florida che quell'esplosione centrifuga che è rappresentata dal Centro visitatori della Crystal Cathedral di Orange Grove, in California. Il ruolo della struttura, visibile soprattutto nelle piante e nelle sezioni, esemplari, è quello di mettere a registro il "sistema di sistemi" citato da Tafuri, commisurando il complesso delle operazioni precedenti. L'architettura di Meier non ha nulla di 'naturalistico', essa oppone saldamente la cultura, architettonica e urbana, alla natura. I suoi edifici sono prismi complessi costituiti da materia altamente artificiale, sebbene egli non scada mai nel semplicistico high-tech. Questa posizione lo differenzia sia dai rigidi cultori dell'architettura bio-eco-compatibile sia dai pur nobili propugnatori del pannellato metallico e del grigliato come Koolhaas o Piano. "There's a difference between what's natural and what's man-made. The minute you cut down a tree, it's no longer organic, you have to protect it with paint or sealer, so you might as well make it what you want it to be. Architecture is not organic, it's inert, man-made." Il volume curato da Silvio Cassarà per i tipi di Skira consente un'agevole panoramica sull'opera recente del maestro statunitense, a partire dall'Athenaeum di New Harmony sino al World Trade Center Proposal ed a opere minori dell'ultimo biennio. La struttura del libro, con un breve saggio introduttivo del curatore e molte ben documentate schede delle opere, è comoda ed efficace.

Fabrizio Zanni
Professore di progettazione architettonica e urbana al Politecnico di Milano

In order to grasp Meier's architecture we have to go back to Le Corbusier's five points of new architecture that now seem absolute and dated. They are permeated by a moral rigour applied to human living that was surpassed a long time ago. Meier studies the five points, applies and updates them but, above all, dynamically reworks them. Instead of a moral imperative they are parts of a *jeu savant* that drives the architectural form in relation to urban forms without imposing any absolute rules on our living. However, it is not trapped in a sterile game with glass pearls like much contemporary architecture. In fact, he asserts: "Le Corbusier had a big impact on my way of generating space." Meier converts Corbusier's *plan libre* into the support for an open architectural design, expressed in a complex form of the entire construction. In 1981 Manfredo Tafuri wrote, "If architecture is the sign of a pure structure Eisenman is the American who comes closest to this goal. But if architecture is a system of systems, if its communications belong to various different yet interwoven linguistic areas, Meier manifests the specific nature of the link." In the projected Olivetti company housing in Tarrytown, the rationalist *barre* is broken up and curved lines follow the contours. The same shifting from the meaning of rigid rational housing to free curved lines comes out in the Cornell University Dormitory in Ithaca. This free use of curved lines is often to contrast straight facades, like the Barcelona CCCB Headquarters seems to strengthen the bold hypothesis that his buildings are bounded by Neo-Corbusian detachment and Neo-Baroque. Meier himself stated in his Pritzker Prize acceptance speech: "I have always admired the work of Italy's Baroque masters, especially Gian Lorenzo Bernini's work at St. Peter's and his contemporary Francesco Borromini, particularly for their revolutionary use of light and form." It seems hard to place the Smith House within the Baroque category: this house is an imperfect stereometric creation clad in white-painted clapboards. There is also the shooting star-like Getty Center, based on the convergence and divergence of multiple axes, vanishing points and centres of attraction. So it may be possible to talk about a transition from the early houses to the later buildings. We can delve into Meier's poetic, or rather his construction of form as a systemic complex vision using four key concepts: volume, excavation, surface and structure. From the interpretative standpoint, they can be considered consecutive in the design process. The dynamic massing updates Le Corbusier's *jeu savant* of simple volumes (cube, cylinder, pyramid) in a dynamic way. The movement of the volumes grouped and rotated in relation to the ground or horizon, as in the New Harmony Athenaeum, defines a kind of three-dimensional origin of the work. This comes first. It sums up the work's generators deduced from the relationship to the site. It is not mimetic; rather, it takes on the setting's lines of force as elements generating the building's interior. The Getty Center is a paradigm. We are supported by the clarity of the master's sketches that accompany his schemes. They testify to the careful work done to interpret and create forms. At first glace, the Barcelona Contemporary Art Museum might seem to ignore the site. However the wide, sunny, open plaza side of the structure differs from that overlooking the alleyway next to the historical Casa de Caritat. They provide a diverse counterpoint for the dynamic of the surfaces of the opposite fronts. Like the ISLIP Federal Courthouse in New York and the Barcelona CCCB, the excavation of the interior space engenders a sort of negative volume that brings part of the external public space inside. This isn't completely original and Corbu utilised it for his matchless interiors, but it is done masterfully and allows the architect to arrange and step a complex volume. Here too Meier's designs are quite explicit: there are two kinds. A substantially cylindrical volume, which is excavated and hence negative, generates a vertical interior landscape defining levels and positions. The same volume cut in half on the facade and the exterior creates a semicircle, which seems to have entranced both Meier and Kahn. In the latter, there is a straight pedestrian walkway generating a kind of internal reply to the facade and the external adjacent space. It is transferred inside and generates a sort of vertical canyon (CCCB). Meier's surfaces are never explicit, but they are never *pan de verre* either, although panels do have some importance in his structures. In his career he seems to have constructed a sort of typology of building material and facade structure, corresponding nicely to his architectural language. He went from the primitive white-painted wood panel reminiscent of the American balloon frame to glass and enamelled aluminium, plus the recent Roman exception of white cement. The facade panelling mirrors the modular principle of measuring and proportion of the whole building and mirrors its relationship to light and shade. The new Jubilee Church is testimony to the attention paid to the relationship between sunlight and artificial light. The facade's modulation and materiality becomes a diaphragm. During the daytime it absorbs and measures daylight while at the same time gathering shadows, and at night it reflects its interior urban landscape outwards. During the day the elevation of the Barcelona CCCB mirrors the square (without the 'burning' effects of much US architecture) and the surrounding buildings. At night it shows its bright interior to the dark. Moreover, the facade is never flat as it has several planes. It features vertical and horizontal structural members, and diaphragms like louvers, while its structural elements go inside. So it boasts a complex game of planes and spatial hierarchies. This is also shown by the Neugebauer House in Naples, Florida and the centrifugal explosion of the Visitor Center at the Crystal Cathedral in Orange Grove, California. The part played by the structure, above all in the plans and sections, is to 'square up' the system of systems mentioned by Tafuri, by adjusting all the previous operations. Meier's architecture is not in the least bit naturalistic. It places architectural and urban culture against nature. His constructions are complex prisms made from highly artificial materials, without ever being merely high-tech. This stance makes the author differ from both the rigid leaders of bio and environmentally friendly architecture and the noble proponents of metal panels and grills, such as Koolhaas or Piano. "There's a difference between what's natural and what's man-made. The minute you cut down a tree, it's no longer organic, you have to protect it with paint or sealer, so you might as well make it what you want it to be. Architecture is not organic, it's inert, man-made." The book edited by Silvio Cassarà and printed by Skira provides an easy overview of the American artist, from the New Harmony Athenaeum to the World Trade Center Proposal and minor works of the last two years. The book is nicely arranged, with a short foreword by the editor and many well-documented data sheets.

Fabrizio Zanni
Professor of Architecture and planning at the Milan Polytechnic

Un'esperienza didattica
An educational experience

La partecipazione in urbanistica e architettura
Lodovico Meneghetti
Unicopli, Milano 2003
(pp. 244, € 17,00)

L'ultimo libro di Lodovico Meneghetti sembra costituire la risposta a Virgilio Vercelloni che nell'ormai lontano 1969, all'annuncio dello scioglimento del sodalizio Gregotti Meneghetti Stoppino, così scriveva su *Controspazio*: "Lodovico Meneghetti, da anni ormai impegnato in un'appassionata attività didattica nel settore urbanistico della Facoltà di Milano, ci offrirà la traduzione architettonica delle sue ricerche tese alla coincidenza tra elaborazione funzionale e tipologica dei nuovi organismi e ricerca espressiva". In questa raccolta di scritti e interviste è rintracciabile il complesso e articolato percorso con cui Meneghetti ha segnato la vita culturale della Facoltà di Architettura negli anni che lo hanno visto protagonista nel dibattito culturale e nelle scelte costitutive della politica dell'Ateneo. Meneghetti arriva infatti all'insegnamento dopo una significativa esperienza professionale in un ambito prestigioso e di alto livello. Il momento del suo passaggio all'attività didattica

cade in una situazione complessa e ricca di contraddizioni. Erano quelli, come lo stesso autore evidenzia con il titolo del primo capitolo, anni difficili, e tali dovevano comunque apparire a chi, anche se da posizioni differenti, ne è stato con lui partecipe. Nella sua introduzione al volume, Gianni Ottolini ricorda le difficoltà del momento, tuttavia segnato da un forte bisogno di rifondazione, quasi di rinascita. Da quella situazione Meneghetti si è lasciato coinvolgere subito e in maniera profonda, mettendo a disposizione del suo ruolo nuovo di maestro non solo la sua competenza professionale, ma anche una caleidoscopica e vastissima cultura umanistica. Ha fatto cioè la scelta che gli era più confacente: si è posto come un maestro non davanti o di fronte ai suoi allievi; ma di fianco a loro, pronto a sperimentare, a provare, a mettersi in discussione. "Quando insegnavo, non cercavo mai di dire all'allievo solo quello che sapevo, ma semmai quello che lui non sapeva. E tuttavia neppure questa era la cosa principale, anche se mi costringeva a trovare per ogni allievo qualcosa di nuovo: ma mi sforzavo soprattutto di dimostrargli l'essenza delle cose alla radice. Perciò non osservavo mai quelle rigide regole che tendono i loro lacci intorno alle menti dei giovani, e tutto si risolveva in indicazioni o suggerimenti che non vincolavano l'allievo così come non vincolavano il maestro... Gli errori che i miei allievi commetteranno a causa delle mie indicazioni insufficienti o sbagliate mi hanno insegnato a dare indicazioni esatte, mentre le soluzioni giuste hanno confermato l'esattezza del mio metodo, senza per questo indurmi all'eresia di credere di aver realmente risolto il problema. Penso che tale metodo sia stato utile per i miei allievi e per me. Se avessi loro detto solo quello che so, ora saprebbero quello e nient'altro. Può darsi che sappiano ancor meno, ma sanno di certo qual è la cosa che veramente conta: la ricerca". L'obiettivo di fondo era quello, chiaramente esposto nella introduzione, di "formare una figura professionale denominata architetto che fosse anche una persona intera per cultura e dote morale e che... sentisse il dovere, la necessità culturale, il piacere del proprio lavoro". Il libro è articolato in quattro parti, come dice l'autore, quattro strade divise in capitoli secondo un ordine cronologico, salvo poche eccezioni concentrate nella terza sezione. I temi sono quelli che hanno contrassegnato gli interessi di Meneghetti e del gruppo di collaboratori che egli è riuscito a formare, e sono tutti quanti riconducibili a quel legame tra architettura e urbanistica inteso come un valore, un bene imprescindibile per la creazione di una disciplina che dia senso ai luoghi della vita, di una architettura dedicata alla 'felicità'. I capitoli affrontano i temi della scuola, della critica architettonica, dei maestri, ed infine i problemi della sua città d'adozione: Milano. Nel terzo capitolo Meneghetti si confronta con i suoi grandi maestri – Aalto, Taut e Berlage su tutti – dei quali ha voluto assorbire la lezione più profonda e più significativa, cioè la libertà di dare senso agli spazi dopo aver colto l'essenza più profonda per renderli coerentemente vivi e abitati in una dimensione che comprende e coniuga sia il privato che il pubblico. "I maestri – scrive Meneghetti – del rivolgimento organico e razionale-organico poterono erigere costruzioni

inconfondibili riconoscendo l'indispensabile funzione sia dell'alta cultura antica e arcaica sia delle tradizioni e consuetudini popolari. Non esiste architettura degna del nome senza sentimento di appartenenza".
Il libro si chiude con una raccolta di saggi su Milano scritti in un arco temporale che va dal 1984 al 2002: uno sguardo critico che verifica "l'impressionante peggioramento della condizione urbana, vorrei dire condizione umana negli anni 0ttanta" che è al tempo stesso una invettiva feroce e tuttavia mitigata dall'ottimismo della volontà, che consiglia di procedere, malgrado tutto.

Claudio Camponogara
Architetto

Lodovico Meneghetti's newest book seems to represent the reply to Virgilio Vercelloni's remarks of 1969, when the ending of the Gregotti Meneghetti Stoppino partnership was announced. 'For years, Lodovico Meneghetti has been passionately researching the fusion of functions and typologies at the Milan School of Architecture' (*Controspazio*). This collection of essays and interviews brings out the complex, intricate route taken by the architect and his impact on the university's culture and building policies. In fact, Meneghetti had a top-notch career before joining the university. He embraced teaching at a time when it was full of turmoil. As the author notes in the title of the first chapter, times were tough. And they appeared tricky to all those who shared the experience, albeit from differing standpoints. In the foreword, Gianni Ottolini recalls the difficulties, which were marked by a strong desire to regenerate – it nearly was a rebirth. The author is deeply involved in the debate, bringing to bear his professorship, his vast professional experience and his multifarious and highly varied humanism. What suited him was to be a teacher working alongside his pupils rather than lecturing them, testing and even questioning his own status. 'When I taught, I never tried to teach the students only what I knew: I might have taught them what they didn't know. But not even this was the main thing, though for each student I forced myself to find something new. I made an effort, above all, to show him or her the essence of things. Therefore, I never obeyed those strict rules that are pitfalls for young minds, leaving only indications or suggestions that don't bind either student or teacher.... My students' mistakes caused by my erroneous or insufficient explanations taught me to explain precisely. And the correct solutions confirmed the rightness of my method without inducing me to believe in the heresy that I had really solved the problem. I think that method was useful to both the students and me. If I had only taught them what I know, now that would be their only knowledge. Maybe they know even less. But they surely do know what counts: investigations'. The cardinal goal, clearly explained in the foreword, was to 'educate professional architects who also were morally and culturally whole...they also ought to feel the duty, the cultural need and enjoyment of the job'. The volume is divided into four chronological parts, except for a few minor ideas concentrated in the third section. The issues addressed are the cardinal ones for Meneghetti and the team he put together, and are all based on the links between architecture and planning. These are interpreted as essential values for the creation of a discipline that gives places meaning and creates architecture devoted to happiness. The chapters deal with the school, architectural criticism, the masters and the problems of his chosen town, Milan. In chapter three Meneghetti comes to terms with his great mentors, primarily Aalto, Taut and Berlage. From them he learned the deepest, most significant lesson – that is, the freedom of giving spaces meaning after having captured their deepest traits. The purpose is to make the spaces coherently liveable in both the public and private sectors. 'The masters of the organic and rational-organic school were able to erect matchless structures by acknowledging the indispensable function of both the highbrow ancient, archaic culture and popular traditions and habits. No architecture worthy of the name denies this'. The publication concludes with some essays on Milan written between 1984 and 2002. The critical overview verifies 'the impressive worsening of city – or human – life during the 1980s'. It is a fierce invective, somewhat mitigated by the optimism of will power, which recommends proceeding despite all.

Claudio Camponogara
Architect

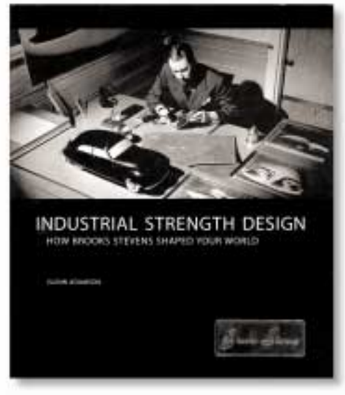
Il design di Brooks Stevens
The design of Brooks Stevens

Industrial Strength Design.
How Brooks Stevens shaped your world
Glenn Adamson
The MIT Press, Cambridge, Mass./London
2003 (pp. 220, s.i.p.)

Nello scenario della produzione industriale americana dei primi decenni del Novecento appare evidente come la grande produzione di massa sia la forza dominante dell'industria manufatturiera: i consumatori sono indotti agli acquisti dall'estetica delle cose da comprare e la concentrazione negli artefatti dello studio delle forme diviene il principale veicolo di vendibilità. La diffusione di questi prodotti industriali, che riassumono nelle loro connotazioni formali la comodità di uso, l'aspetto accattivante, un comfort pragmatico e psicologico e non ultime le linee aerodinamiche (anche di prodotti non legittimati ad averle, come gli elettrodomestici), identifica negli Stati Uniti il linguaggio Styling che si diffonde tra gli anni Trenta e Cinquanta.
L'affermazione di Raymond Loewy: "È un buon design se vende" sembra essere considerata in questo periodo da produttori e designer quasi come un dogma necessario al successo e alla fortuna di industrie manufatturiere e studi professionali. La cosmesi dell'oggetto viene vista, in modo particolare nel periodo postbellico, come un "opportunismo commerciale" dove la pianificazione dell'obsolescenza del prodotto mira all'accelerazione dei consumi: di tutto questo è testimone la lunga attività progettuale di Brooks Stevens che deve il suo successo proprio all'accelerazione esponenziale dell'attività consumistica del popolo americano. Grazie alla donazione del suo archivio da parte della famiglia al Milwaukee Institute of Art and Design è stata qui ricostruita l'attività professionale di uno dei più prolifici designer americani che ha dedicato la vita alla creatività.
Stevens inizia la sua fortunata carriera alla soglia degli anni Trenta ridisegnando componenti elettrici per l'industria dove lavorava il padre; è attivo nella città di Milwaukee per oltre 50 anni, disegna la prima asciugatrice elettrica nella storia del design e il suo studio annovera committenti come Harley-Davidson, Evinrude, Allen-Bradley, Volkswagen, Alfa Romeo, Cherokee... Negli anni Quaranta le forme moderne del design implicano linee pulite e "belle funzionalmente" e vedono il proliferare di artefatti meccanici e funzionali. Gli elettrodomestici richiedono due livelli progettuali strettamente interagenti: l'aspetto funzionale, che risponde ad un preciso dovere, e l'aspetto formale che assegna l'identità estetica a quella precisa categoria di oggetti. In questo periodo il campo di applicazione domestica rappresenta per Stevens l'ambito di maggior successo: nei due modelli di ferro da stiro con manico in plastica del 1940, disegnati per la compagnia Edmilton, è presente un sensibile senso aerodinamico delle forme che definiscono in modo particolare le due elaborate ali del secondo modello; il frigorifero Coolerador, del 1945, ripercorre invece le linee innovatrici dei modelli precedenti di Dreyfuss e Loewy rispettivamente degli anni 1934 e 1938. Subito dopo la guerra l'industria americana inizia a potenziare in maniera esponenziale la produzione di elettrodomestici, dovuta a due fattori essenziali: da una parte la necessaria conversione dell'industria bellica, dall'altra la ricercata libertà delle casalinghe nei lavori domestici impone la ricerca dei designer nei diversi campi di applicazione della casa. I nuovi elettrodomestici, paragonabili a "servi meccanici", seducono le casalinghe, le loro belle forme possono farle sognare portandole fuori dell'ambiente domestico anche per pochi attimi. Se la seconda guerra mondiale rappresenta, come per molti altri professionisti, una pausa nel lavoro di Stevens, il dopoguerra è il periodo migliore per la sua produzione (1946-1955): sono gli anni in cui il benessere pervade la linea di pensiero della maggior parte del popolo americano, il sogno di una vita senza fatica e senza stress con un posto di lavoro per tutti si riflette nelle strategie di produzione industriale e nell'enfatizzazione della forma come parodia e allo stesso tempo sinonimo di benessere. La ricerca del bello e del colore si uniscono all'abbondanza formale realizzabile grazie anche all'uso delle materie plastiche, della fibra di vetro e dell'alluminio, che possiamo dire rappresentano i materiali di quello che Stevens chiama "il pratico design del dopoguerra". Nel 1951 le commesse del suo studio aumentano del 35% ed è questo il periodo in cui forse egli si fa divorare dalla sete di successo prendendo incarichi sempre più impegnativi. In una analisi retrospettiva del lavoro di Stevens la sua personalità ci appare combattuta tra la tradizione, il convenzionale e il "new look". Negli anni Sessanta riesce a interpretare i bisogni nell'ambito delle abitudini domestiche delle famiglie convenzionali medio-basse, che rappresentano il target principale dell'attività professionale di Stevens di questo periodo, al punto da poter essere considerato non solo un designer di elettrodomestici, ma anche di uno stile di vita. Attraverso la grande diffusione di massa dei suoi prodotti egli cerca di migliorare la condizione sociale dei ceti meno abbienti. Non mancano, tuttavia, le osservazioni alla sua attività professionale: il critico Vance Packard, ad esempio, nel suo libro *I creatori di spazzatura* del 1960, definisce la sua professionalità come "una sinistra strategia di sfruttamento".
La tendenza di Stevens è quella di mettere a disposizione del cliente la sua estetica personale con il fine di ottimizzare la capacità di vendita di quel prodotto e di quell'azienda che porteranno al loro successo: il valore aggiunto del design è qui inteso come trionfo del business e come strumento di marketing. Egli cresce, in effetti, tra l'elite industriale della città di Milwaukee e ne assorbe il conservatorismo del libero mercato. Dalla cucina alla lavanderia, al living, al giardino per il tempo libero, i designer del dopoguerra assumono tutti il ruolo di "rivoluzionari sociali" tra cui spiccano le personalità indiscusse di Henry Dreyfuss e Raymond Loewy; quest'ultimo, di vent'anni più grande di Stevens, è per certi aspetti della sua produzione la figura di riferimento, il designer la cui notorietà egli vuole raggiungere a tutti i costi. Negli anni Cinquanta e Sessanta Stevens, in occasione di un ciclo di conferenze in giro per gli Stati Uniti, è orgoglioso di aver creato il termine "obsolescenza programmata" riferita sia alle prestazioni dell'oggetto sia al suo valore estetico: egli infatti è il promotore del "restyling annuale" come fattore di crescita di un'azienda e crede fermamente di poter migliorare i prodotti attraverso "il comprare l'apparenza" che è perfettamente in linea con il life style americano di quegli anni. Secondo Stevens l'industrial designer deve occuparsi del riadattamento del prodotto, del colore e dello studio delle forme e deve conoscere bene i processi di produzione delle fabbriche per le quali lavora. La figura del designer deve essere quindi contemporaneamente un business man, uno stilista e un ingegnere e deve dare ordine e priorità alle tre cose cercando di capire come e quando una ha prevalenza sulle altre. Nel campo automobilistico la sua poetica è orientata verso la creazione di modelli dalle forme futuriste in linea con quanto già avveniva nel campo degli elettrodomestici. Nel 1970 disegna la spider Excalibur 35X insieme a Guy Storr: le linee poco originali di questo modello possono essere definite il "classico contemporaneo" che contrasta con la sua vocazione per il "progressive design" di matrice futurista. In questo caso la scelta delle linee classiche contemporanee è dovuta alla volontà di ottenere una durata formale in antitesi con il concetto di "obsolescenza programmata" coniato dallo stesso Stevens nel 1954 e ordinato da lui secondo dieci punti principali. La sua personalità ricca di contrasti non esita qui a sposare le esigenze della committenza del momento con la voglia di cogliere l'attimo della vendibilità, a denotare una carriera basata forse più sui profitti che sulla fama.

Piercarlo Crachi
Professore di disegno industriale presso la prima Facoltà di architettura di Roma La Sapienza

In American industrial production during the early 1900s it is obvious that large-scale mass production was the driving force behind manufacturing. Consumers were induced to buy things because of the way they looked and formal studies were done to make the artefacts sellable. These popular, mass produced products boasted several features: formal beauty, practical comforts, formal and psychological appeal, besides streamlining. (The latter included products that weren't supposed to be streamlined like household appliances.) This amounted to the Styling language in the States that was popular from the 1930s to the 1950s. At that time, producers and designers took Raymond Loewy's assertion that "design is good if it sells" almost as a dogma necessary for the success of manufacturers and designers. Especially during the post war period, cosmetic changes were viewed as business opportunism where planned obsolescence sought to boost consumption. Brooks Stevens's long career is testimony to this; it was due to the Americans' soaring consumerism. Now his family has donated his archives to the Milwaukee Institute of Art and Design to recreate the career of one of America's most prolific designers who devoted his life to creating. Stevens kicked off his lucky career in the early 1930s by redesigning electrical components of the firm for which his father worked. He worked in Milwaukee for over 50 years and designed the first hair-dryer in the history of design. His office worked for Harley-Davidson, Evinrude, Allen-Bradley, Volkswagen, Alfa Romeo and Cherokee.In the 1940s modern design forms implied clean and functionally beautiful lines and witnessed the proliferation of mechanical, functional artefacts. Appliances call for two closely interacting design levels: the functional



level, a must, and the formal facet assigning the product's looks to a precise category. At that time, the home represented the most successful field for Stevens. The two irons with plastic handles designed for Edmilton in 1940 show a notably sensitive feeling for streamlining, in particular creating the two elaborate wings on the second model. But the Coolerador fridge of 1945 echoes the innovative lines of the models by Dreyfuss and Loewy in 1934 and 1938.
Right after the war American industry began to exponentially expand the output of household appliances, essentially due to two factors. One was the conversion of wartime industry while the other was the housewives who sought freedom in domestic chores. The novel appliances, similar to mechanical servants, seduced the housewives and their lovely forms made them dream, releasing them from the home for a few seconds.For Stevens the World War II represented a pause in his career and his production was at its best afterwards (from 1946 to 1955). At that time, wellbeing pervaded the thoughts of the American people; the dream of an effortless, stress-free life with jobs for all was reflected in industrial production strategies. It was also mirrored in the emphasis of form as both a parody and synonym of wellness. The quest for beauty and colour generated the formal abundance made possible by plastics. This, plus fibreglass and aluminium represented what Stevens called "the practical post war design". In 1951 his studio's commissions leapt by 35% and that was when he may have been devoured by the hunger for fame, taking on ever more demanding jobs. Viewed retrospectively, Stevens's personality seems to have been torn between tradition, the conventional and the new look. In the 1960s he was able to interpret the household needs of lower-middle-class families representing his chief target at the time. As a matter of fact he was more than a designer of appliances, he was a creator of lifestyle. Through the widespread dissemination of his products, he wanted to improve the status of the lower classes. But there are also some criticisms of his career. For instance the critic Vance Packard called his professionalism "a sinister exploitation strategy" in his book *Creators of Junk*. Stevens tended to provide the clients with his personal aesthetic in order to optimise product and company sales so they would star. The value-adding of design, in this case, leads to the triumph of business and acts as a marketing tool. In effect, he grew up among the industrial elite of Milwaukee and absorbed its free-market conservative approach. The post war designers all played the part of "social revolutionaries" in the kitchen, the laundry, the living room and the yard. The sure celebrities were Henry Dreyfuss and Raymond Loewy, who was 20 years older than Stevens and in some ways his guide, the designer whose fame he wanted to achieve at any price.In the 1950s and 1960s Stevens gave lecture tours in the United States and was proud to have coined the term "planned obsolescence" of the object's performance and form. In fact, he promoted yearly restyling as a factor in a firm's growth and he really believed in being able to improve products by "buying their appearance". This was perfectly in tune with the American lifestyle of the time. According to Stevens, the industrial designer has to readapt the product by studying its shape and colours and they have to be completely aware of the production processes of the factories for which they work. So the designer has to be a businessperson, a designer and an engineer all in one and assign priorities to these three things and understand when and how one prevails. In the auto industry his poetics sought to engender futuristic models in line with what was already going on in appliances. In 1970 he devised the Excalibur 35X with Guy Storr: it contrasted with his futuristic progressive design. In this case, he chose contemporary classic lines in order to obtain formal lasting looks, instead of the planned obsolescence concept he coined in 1954 with the ten guidelines. Here, his conflicting personality didn't hesitate to wed the requirements of the moment's client with the will to strike the hot iron of saleability, marking a career based perhaps more on profits than fame.

Piercarlo Crachi
Professor of Industrial Design in the architecture faculty of Rome's La Sapienza University

I Carmassi e la storia
The Carmassi and history

Massimo e Gabriella Carmassi. Opere e progetti
Marco Mulazzani
Electa, Milano 2004 (pp. 260, € 50,00)

Un dialogo con la storia. Un lungo, paziente, intenso colloquio con la memoria. Questo sembra essere il filo conduttore dei progetti e delle opere di Massimo e Gabriella Carmassi. Anche se il volume è diviso in tre parti e tratta – oltre al restauro – dei progetti e dei recuperi a scala urbana e delle nuove costruzioni, la sensazione che se ne ha è quella di un canovaccio che si dipana sul filo della memoria, della tradizione anche nelle opere interamente moderne.
Il riferimento alla tradizione traspare con sottile evidenza in lavori come la Casa Albergo a San Rossore, dove il richiamo è addirittura a quelle architetture in legno provvisorie e precarie che caratterizzano i bagni della costa versiliana.
Il discorso è completamente diverso per l'Edificio per 48 appartamenti a Pontedera costruito tra il 1993 e il 1998. Qui il riferimento al passato è rappresentato dalla monumentalità della fabbrica e dal fuori scala delle aperture che attraversano l'edificio da terra a cielo, senza che il discorso si perda in inutili esercitazioni formalistiche e nonostante i pesanti cambiamenti imposti dalla committenza in corso d'opera.
All'EUR nel progetto per il Palazzo dei Congressi, è l'uso di mattoni di dimensioni insolite ad evocare la tradizione costruttiva del muro romano. L'attenzione alla ricerca di un dialogo per trovare "coerenza della costruzione con le caratteristiche fisiche e climatiche di un luogo" è particolarmente evidente in progetti come quello per l'Ampliamento del cimitero suburbano di Pisa dove il passaggio tra il vecchio e il nuovo impianto cimiteriale è mediato da una fascia destinata ai sarcofagi. Mentre in quello di San Pietro a Grado il riferimento al passato sono le case torri pisane. Anche nelle opere in cui la storia sembra essere più lontana come nella Scuola Materna di Arcore, dove apparentemente quel che domina il progetto è il tema della trasparenza e dunque uno degli esercizi più praticati dall'architettura moderna, Carmassi utilizza strumenti sperimentati nel rapporto antico-nuovo, come la realizzazione di nuovi volumi all'interno di involucri preesistenti.
Il discorso sui restauri inizia col Teatro Comunale Giuseppe Verdi realizzato tra il 1986 e il 1989. Non è il primo lavoro che i due architetti realizzano in questo settore e tuttavia l'A. del volume ci tiene a sottolineare come si tratti di un intervento che "[...] ha costituito l'occasione di una profonda riflessione sulla pratica della conservazione" (p. 116). Non si dice esplicitamente quali siano i contorni di questa riflessione. Certamente si tratta di un'esperienza molto diversa da quella sperimentata col Restauro di palazzo Lanfranchi sempre a Pisa, trasformato in centro esposizioni tra il 1976 e il 1980. Allora, l'attenzione alla materialità della fabbrica non era così centrale. Come forse non era centrale neppure "[...] mettere in grado gli edifici di rivelare i propri 'strati', mostrando, con oculatezza, le tappe e i tempi del loro continuo farsi" (p. 15).
L'intervento al Teatro Comunale di Pisa si caratterizza per il suo essere di carattere fortemente conservativo. La sola preoccupazione progettuale pare essere quella del mantenimento del testo ottocentesco di Andrea Scala, insieme alla necessità di realizzare interventi per adeguarlo alle condizioni di sicurezza richieste dalle normative antincendio. Un elemento di novità è rappresentato dalla costruzione di una scala di sicurezza: una "torre metallica, sorretta da una sorta di ordine gigante di dieci colonne cilindriche e organizzate secondo una geometria romboidale, chiusa in sommità da una copertura centinata in ferro e vetro" (p. 116).
Un volume nuovo che si presenta come un'aggiunta rispetto alla costruzione principale. Indipendente e autonoma da questa per materiali e forme. È lo stesso principio che vediamo utilizzato per il Progetto per il Centro produzioni culturali e giovanili nell'ex mattatoio del Testaccio realizzato a Roma nel 2001. E ancora nel Restauro e progetto di allestimento del Museo diocesano nel convento di San Frediano a Lucca (1998-2002).
Anche qui la progettazione del nuovo ha cura di non alterare il contesto in cui va a collocarsi, non c'è alcuna volontà di prevaricare. Non c'è alcun desiderio di lasciare il segno. L'atteggiamento è quello di disporsi all'ascolto, alla lettura attenta di quello che il passato ci ha lasciato. Le nuove scale, gli ascensori e gli arredi sono il prodotto della nostra cultura progettuale, ma con attenzione a lasciare aperto il dialogo tra antico e nuovo. Nella consapevolezza che "[...] il progetto di restauro si deve [...] configurare come una sorta di canovaccio, orientato dal rilievo architettonico e pronto a modificarsi continuamente in seguito al progredire delle indagini e alla sempre maggior conoscenza della storia dell'edificio. L'obiettivo è quello di restituire una lettura 'in filigrana' degli eventuali differenti strati delle fabbriche antiche, l'ultimo dei quali, l'intervento contemporaneo, non può che essere, a tal fine, il più 'trasparente' di tutti"(p. 17).

Roberto Cecchi
Direttore generale Ministero per i beni e le attività culturali

The relation to history and a long, patient and rich dialogue with our memory seems to be the underlying theme in the projected and built works of Massimo and Gabriella Carmassi. The book is divided into three sections addressing the building and urban-scale restorations, as well as the new structures. But even the wholly modern works seem to be a painting based on memory and tradition.
The reference to tradition subtly transpires in creations like the House Hotel in San Rossore. It even relates to the temporary wooden structures that characterise the bathing establishments along the Versilia coast.
The approach is totally different for the 48 apartment building in Pontedera erected from 1993 to 1998. Here the reference to the past is represented by the monumental building and the oversized openings from ground to sky. But it does not have any formal exercises and the client imposed some major changes in the construction phase.
In Rome's EUR district the scheme for the Convention Hall uses unusual size bricks to evoke the constructional technique of Roman walls. The attention to the quest for a dialogue in order to find "the coherence of the structure and the site's physical and climatic traits" is particularly evident in designs like the Extension of the Pisa Suburban Cemetery. The passage from the old to the new cemetery layout features the mediation of the strip of sarcophaguses. But in the San Pietro a Grado scheme the reference to the past is the Pisan tower-like houses.Carmassi utilises experimental tools to probe the relationship between old and new even when cutting out new volumes inside old envelopes. This happens even when history seems more remote like in the Arcore Kindergarten where the scheme is dominated by transparency, a very popular form of Modern architecture.
Restoration begins to be tackled with the Giuseppe Verdi City Opera House of 1986-1989. It wasn't the two architects' first enterprise in this sector, yet the author wants to underscore that it "[...] represented the chance for profound reflection on the features of restoration." (p. 116) The writer doesn't really say what they thought. The experience certainly differed greatly from the Restoration of the Lanfranchi Palace also in Pisa, converted into an exhibition centre from 1976 to 1980. Then the attention paid to the materiality of the building wasn't so cardinal. Perhaps it was neither central to "[...] make the structures able to reveal their own layers, secretly manifesting the stages they were made in." (p. 15)
The scheme for the Pisa City Opera House was mostly restoration. Apparently, the only concern was to preserve Andrea Scala's 19th century design and meet today's fire-safety standards.
There is a new fire escape. It consists of a "metal tower carried by a kind of giant order of ten cylindrical columns in a rhombic configuration. The roof is made of iron and glass ribs." (p. 116)
This is a fresh volume added to the main structure. It also stands out for the materials and forms. The same principle is used in the design of the Cultural and Youth Products in the former slaughterhouse of Rome's Testaccio district built in 2001. It was also applied in the Restoration and Installations of the Diocesan Museum in the San Frediano Convent in Lucca. Here too the new designs carefully avoid altering the context in which they are placed and there is no desire to prevaricate. Nobody wants to leave their mark. The attitude is listening and carefully reading what the past has left us. The fresh stairs, elevators and furnishings are the product of our design culture, but attention is paid to leave the ties between the old and new open. For one is aware that "[...] restorations must be [...] a sort of rough draft directed by the architectural survey and constantly ready to be updated by the new investigations and the ever greater knowledge of the structure's history. The goal is to provide a see-through reading of the different layers of the old buildings, if any; the latest, contemporary one has to be the most transparent of all." (p. 17)

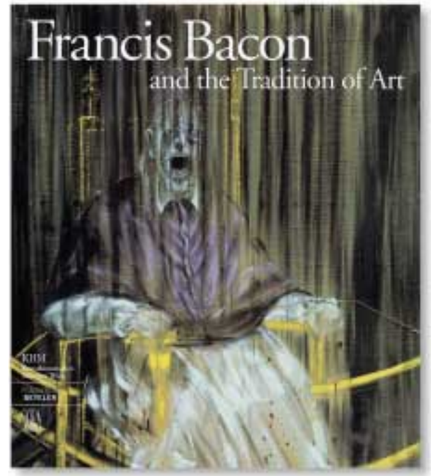
Roberto Cecchi
The Italian Arts Council

Lo studio di Bacon
Bacon's study

Francis Bacon
and the Tradition of Art
A cura di Wilfried Seipel, Barbara Steffen, Christoph Vitali
edizione inglese e tedesca
Kunsthistorisches Museum Wien, Skira editore, Milano 2003
(pp. 372, $ 60.00 - £ 38.00)

Lo studio di Francis Bacon al 7 della londinese Reece Mews in South Kensington era una sorta di miniera di elementi dotati di senso: un universo caotico dominato dal colore sparso sulle pareti, pennelli e barattoli raggruppati in improbabili famiglie, frammenti cartacei e pagine sul pavimento. Nel 1992, anno della morte dell'artista, sono stati catalogati circa settemila oggetti contenuti tra le quattro mura dello studio tra dipinti, fotografie, illustrazioni, libri, cataloghi, riviste, giornali, cartoni dipinti, pitture distrutte. Bacon stesso affermò che tale inesauribile laboratorio, che egli utilizzò dal 1961, gli serviva da ispirazione continua. Una ricerca condotta sui materiali reperiti in loco e archiviati, a cura di Barbara Steffen, ha reso possibile una ricognizione tutt'altro che scontata sulle fonti di Bacon e sui rapporti con la fotografia. Il risultato dell'indagine è raccolto in un interessante volume, e in una mostra che si è chiusa il 20 giugno alla Fondation Beyeler di Basilea, a cura della Steffen, con il contributo di numerosi studiosi ed esperti. Il volume, pensato anche come catalogo, è un libro autonomo, dalla validità scientifica indiscussa. Il dialogo continuo con il passato, in primo luogo il Velázquez dei ritratti papali (ma anche i precedenti di Tiziano e Sebastiano del Piombo, o i discendenti come Ingres) costituisce una specie di ossessione per Bacon, che raccoglie le immagini dei dipinti, le strappa dai libri e le rielabora, ci lavora sopra, rivelando tutta l'ansia dell'uomo contemporaneo che intende scoprire le carte, perché dentro quei volti è nascosto il mistero della pittura. L'atteggiamento onnivoro di Bacon, infatti, non ispira fedeltà al modello, ma una interpretazione e uno scavo, per cui il famoso testo di Edipo e la Sfinge di Ingres si trasformano, come ha messo in luce la Steffen, in una scena domestica in cui la sfinge evidenzia tutto il potere enigmatico e surreale a cui Ingres aveva voluto solo accennare, mentre Edipo appare un uomo dalla gamba sanguinante, incapace di parlare. Ciò che interessa all'artista irlandese è una sorta di appropriazione del corpo e del simbolo attraverso l'immagine della pittura, le riproduzioni dei quadri, ma anche repertori fotografici inconsueti in un inseguimento continuo: egli non perviene a una focalizzazione piena del problema, ma dà vita a una serie di tentativi di avvicinamento, che infine danno la misura di un superamento dei modelli di partenza. In tale dimensione si colloca, come sostiene Ernst van Alphen nel saggio "Reconcentrations: Bacon reinventing his models", una serie di fonti che presentano motivi a striature verticali, quasi a separare il vero soggetto dallo sguardo, come il celebre *Ritratto del Cardinale Filippo Archinto*, di Tiziano (1551-1562), in realtà determinando un inedito fattore luminoso, insperato e misterioso, quasi energetico che si frappone estinguendo la forma: tanto è vero che nella rielaborazione baconiana (*Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953) quell'elemento si trasforma in pura energia luminosa. Ciò è dovuto, come dimostra van Alphen, ad investigazioni parallele riguardanti un repertorio del primo Novecento sui "fenomeni di materializzazione" , un testo del 1912 setacciato da Bacon, da cui trae le fotografie in bianco e nero di una donna seduta come il Papa Innocenzio X nel ritratto di Velázquez, seminascosta da una tenda, investita da fenomeni paranormali di energia psicofisica, o l'immagine di una testa che rigetta un liquido strano. Temi che l'artista rielaborerà in funzione di energia pura emanante dai corpi e nel linguaggio speciale della pittura si tradurranno in getti di colore, a dissolvere ogni tentativo di corporeità assoluta, rivelando altresì una componente surrealista finora poco indagata.
Altro grande tema è quello dell'urlo, in Bacon così ricorrente da aver generato in passato le interpretazioni più varie in chiave esistenziale: a giudicare dalle fonti esso prende vita dal Picasso di *Guernica*, per poi risalire alla matrice più evidente, il celebre esempio di Munch, senza escludere passaggi intermedi in Schiele, ma soprattutto esso appare così evidentemente di origine sociologica quando si ispira a immagini de *La Corazzata Potëmkin* di Ejzenstejn o a pagine di un libro americano sul reportage di guerra; infine assume, nelle ultime tele, un ulteriore senso anatomico legato alla bocca e alla lingua in particolare. Bacon strappava immagini da riviste di anatomia, dove la bocca appare divaricata dai ferri, e raccoglieva assurde pubblicità di lingue artificiali, con una attitudine che sembra precorrere l'ondata della "post human". Olivier Berggruen evidenzia il legame specifico e il dialogo privilegiato con Picasso e il surrealismo, soprattutto nel primo Bacon, mentre la Steffen individua in Giacometti, di cui l'artista conservava numerosi cataloghi di disegni, una fonte di prim'ordine per la struttura dei corpi e per la frontalità dei volti. Bacon sul tavolo d'anatomia rivela pertanto una complessità inattesa nella relazione con le fonti, alludendo a un comportamento peregrino nei media, nel tempo e nello spazio, certamente più vicino allo spirito degli artisti attuali che alla pittura a lui contemporanea.

Paolo Campiglio
Critico d'arte



Francis Bacon had his studio at 7 Reece Mews in South Kensington. It was a kind of goldmine of meaningful elements: a chaotic universe ruled by the paint scattered on the walls. There were also brushes, and cans grouped in unlikely families, bits of paper and pages on the floor. In 1992 when the artist died, about 7000 objects were catalogued inside the studio, including paintings, photos, illustrations, books, catalogues, magazines, newspapers, sketches and destroyed paintings. Bacon himself asserted that this inexhaustible workshop, which he had used from 1961, was a source of constant inspiration. This research carried out by Barbara Steffen on the materials found there provides an original overview of Bacon's sources and how he related to photography. The results are contained in an interesting volume and a show that ended on June 20 at the Beyeler Foundation in Basel. It was curated by Steffen, with the contribution of many scholars and experts. The book is also a catalogue and a fine scientific product. The constant relationship with the past, in first place Velázquez's papal portraits (and also those by Titian and Sebastian del Piombo and Ingres too) was a kind of obsession for Bacon who collected the images of the paintings, tore them out of the book and reworked them. Thus he revealed all the anxiety of today's humanity that wants to uncover everything, for those faces conceal the mystery of painting. In fact, Bacon's ravished attitude interprets and digs into the subjects. As Steffen points out, he manifests all the enigmatic surreal attitude that Ingres only wanted to hint at in the famous text Oedipus and the Sphinx. Oedipus had a bloody leg and was speechless. The Irish artist is interested in a kind of appropriation of the body and symbol by means of painting's image in the reproduction of paintings. He also uses photos as sources. He seeks to approach the models, showing how much they are distanced. Ernst van Alphen says this in his essay "Reconcentrations. Bacon reinventing his models." They are a set of sources presenting vertical striping as if they wanted to separate the true subject from your gaze, like the famed *Portrait of Cardinal Philip Archinto* by Titian (1551-1562). In reality, there is a brand new unexpected, mysterious luminosity; it is almost energetic and is interposed almost extinguishing the form. It is even true that in Bacon's Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X of 1953 is transformed into pure light energy. As van Alphen shows, this was due to parallel investigations in the early 20th century's materialisation phenomena: Bacon used it a lot. He took the black and white pictures of a seated woman and Velasquez's portrait of pope Innocence X half hidden by a curtain. It was covered with paranormal energy or there was the image of a head squirting out a strange liquid. These subjects were redone by the artist using pure energy pouring from the bodies and the special language of painting; they produce jets of colour, revealing a heretofore little probed surrealist factor.
Another major subject was the scream. Bacon used it so often he generated a wide range of existential interpretations. Judging from the sources it stems from Picasso's *Guernica* then goes to the most obvious origin, the famous example by Munch (without excluding intermediary passages through Schiele). Or it is obviously

sociological based on Eisenstein's *Battleship Potemkin* or the pages of an American book of war photographs. Eventually, in his last paintings, it takes on an anatomic meaning of the mouth and tongue. Bacon tore illustrations from anatomy books, with the mouths held open by clamps. He collected absurd ads for artificial tongues, seemingly anticipating the 'post human' wave. Olivier Berggruen points out the special ties with Picasso and surrealism, especially the early Bacon. In Giacometti, of whom the artist had many catalogues of drawings, Steffen identifies a primary source for the structure of the bodies and the frontal faces.The post mortem exam of Bacon reveals an unexpected complexity of sources and their relations. This shows he wandered through the media, time and space more like today's artists than his contemporaries.

Paolo Campiglio
Art critic

Oggetti di Ron Arad
Ron Arad's objects

Ron Arad. Cose di cui la gente non ha veramente bisogno
Deyan Sudjic
Postmedia books, Milano 2003
(pp. 112, € 16,00)

Ron Arad, una delle icone del design internazionale, ormai da un ventennio, è impegnato consapevolmente a progettare "cose di cui la gente non ha veramente bisogno". Niente di più esplicitamente opposto al carattere etico e sociale, a volte un po' moralista, proprio del design.
Il percorso creativo e intellettuale di Arad si muove, di fatto, in un ambiente ibrido, che incrocia arte e design (con piccole invasioni nell'architettura), confermando nel tempo, nonostante la forte individualità delle sue creazioni, una grande capacità di destreggiarsi tra il mondo dell'arte e quello dell'industria. Egli ha saputo incanalare la sua ricerca creativa e i suoi personalissimi risultati formali e concettuali, all'interno del processo di produzione di oggetti seriali, proprio nell'epoca in cui il mercato cominciava a richiedere al designer un ruolo nuovo. Un ruolo 'mediatico', che lo ponesse come attore principale nel teatro della comunicazione, con la sua personalità e con i suoi oggetti, portatori di suggestioni, immaginari, simboli, lontani dalla pura utilità e forse da ciò di cui la gente ha veramente bisogno. Deyan Sudjic, grande conoscitore del lavoro di Ron Arad, ne racconta le gesta attraverso episodi salienti, che generano sempre una verifica sul lavoro del designer, in relazione ai contesti culturali e sociali in cui si svolgono.
Dopo la formazione artistica in Israele, negli anni Settanta si trasferisce a Londra, dove studia architettura e, nel 1981, intraprende la carriera di designer aprendo One Off, una sorta di studio-laboratorio-negozio nella zona di Covent Garden. Come per molti altri designer inglesi, l'autoproduzione è l'unica chance in un paese che, soprattutto negli anni Ottanta, non aveva un sistema di industrie interessate al loro lavoro. Arad comunque vuole fare il designer, non l'artigiano, vuole utilizzare materiali industriali, dare ai suoi oggetti un aspetto e un prezzo vicini a quelli della produzione seriale. Comincia quindi a produrre letti, tavoli e armadi, con il sistema di giunti industriali in acciaio Kee Klamp, riscuotendo un certo successo di vendita. Poi la svolta, rappresentata dalla poltrona Rover, costruita con il sedile di automobile in pelle, montato sulla solita struttura in acciaio industriale. L'intento di Arad, anche in questo caso lontano da complesse implicazioni ideologiche, era quello di realizzare un oggetto funzionale, con un'estetica interessante e un prezzo abbordabile. A conti fatti, Ron Arad creò un mostro: non solo la poltrona non poteva essere venduta a basso prezzo, ma la sua estetica, riconducibile al ready-made di Duchamp (portato vent'anni prima nel design dai fratelli Castiglioni), suscitò l'entusiasmo di un pubblico diverso da quello previsto come target (Jean Paul Gaultier ne volle sei esemplari).
L'esperimento della Rover fu seguito da altri mobili e lampade prodotti assemblando oggetti esistenti. Uno dei progetti più interessanti è sicuramente il Concrete Stereo del 1983, un giradischi annegato in un blocco di cemento sagomato. In questo caso la provocazione era evidente: seppur funzionante, un simile oggetto non poteva porsi come un semplice prodotto di elettronica. Dopo alcuni altri esperimenti con il cemento, a metà degli anni Ottanta, Arad abbandonò il ready-made e cominciò la grande avventura con la lamiera di acciaio. Un materiale che gli permetterà di raggiungere la massima libertà formale, soprattutto nella creazione di sedute,

pezzi unici, o in edizioni limitate, sempre più complessi e preziosi, acquistati da appassionati e collezionisti, disposti a spendere grosse cifre per un esemplare di Big Easy.
Negli stessi anni arriva la prima commessa dall'industria: Rolf Fehlbaum di Vitra chiede una seduta da inserire nella linea Vitra Edition. Nel 1986 nasce la Well Tempered: concepita ancora secondo tecniche artigianali, prevede un assemblaggio di quattro lamine di acciaio curvate e tenute unite da viti e dadi. L'anno successivo Arad partecipa a Documenta 8 e alla mostra "Nouvelles Tendances" al Pompidou. Dalla fine degli anni Ottanta, la presenza al Salone del Mobile di Milano, i conseguenti contatti con la realtà aziendale del nord Italia, definita da Sudjic una Silicon Valley del mobile, segna la sua rapida ascesa nello star system design. È proprio l'accordo con Marzorati Ronchetti, specializzato nella lavorazione delle lamine di metallo, a determinare la chiusura del laboratorio One Off nel 1993, accorpato al nuovo studio Ron Arad Associates, e il trasferimento a Cantù della produzione dei manufatti in acciaio, la cui elaborazione creativa è gradualmente affidata alle simulazioni CAD. Da questo momento le aziende del design italiano fanno a gara per avere un prodotto firmato da Arad: con Moroso il tentativo è di produrre sedute imbottite dal prezzo accessibile, comunque eredi degli esperimenti formali fatti con il metallo. Il maggior risultato è però raggiunto con la libreria Bookworm: a partire da alcuni esperimenti ancora in acciaio, nel 1993 Kartell realizza il progetto in plastica, lo mette sul mercato a un prezzo accessibile e ne vende migliaia di pezzi.Nell'ultimo decennio i progetti di Arad sono entrati a far parte anche dei cataloghi di Alessi, Bonaldo, Cappellini, Driade, Fiam, mantenendo inalterato il loro potere comunicativo per l'azienda, frutto anche di una costante ricerca sui materiali (soprattutto plastici) e sui procedimenti produttivi industriali. La cronaca di Sudjic lascia spazio, tra le righe della sua prosa felice, a una serie di riflessioni più generali sui mutamenti culturali avvenuti negli ultimi decenni che coinvolgono la funzione del design. Purtroppo, proprio l'aver apprezzato su queste pagine la sua scrittura limpida e di facile lettura ci permette di dire che in questo caso la traduzione non è all'altezza dell'autore.

Silvia Monaco
Architetto

Ron Arad has been a design icon for 20-odd years now. He wilfully creates 'things people don't really need'. This is explicitly the opposite of design's characteristic ethical, social and, at times, somewhat moralistic nature. Arad's intellectual and creative path has led him to a hybrid approach that merges art and design (with short side trips to architecture). Over time, despite the highly individual attributes of his pieces, he has shown great skill at plotting a course through the reefs of art and industry. Arad has been able to channel his investigations and very personal formal and conceptual results into the mass-production process. This happened at a time when the marketplace began to demand a novel role for designers. Today they play lead roles on the media stage, with their personalities and objects carrying connotation and symbolism far from pure utility. Perhaps that is what consumers really want.
Deyan Sudjic, a great expert in Ron Arad's work, tells his tale through outstanding episodes that contextualize the designer's objects within their social and cultural milieu. After training as an artist in Israel, Arad moved to London in the 1970s and studied architecture. In 1981 he embraced the career of designer, setting up a sort of studio/workshop/store in Covent Garden. As with many British designers, self-production proved to be Arad's only opportunity in a country whose manufacturing system, especially in the 1980s, was uninterested in his handiwork. At any rate, Arad wanted to be a designer, not an artisan; he wanted to use industrial materials and produce objects whose look and price were close to mass production's. So he began to make beds, tables and wardrobes using the Kee Klamp system of steel industrial joints; these items became fairly popular. Then came his breakthrough, the Rover armchair, which consisted in a leather car seat mounted on the usual mass-produced steel structure. Arad's goal, here too distant from complex ideological implications, was to turn out a functional, affordable piece with an interesting appearance. Ultimately he created a monster. First of all, his armchair was not inexpensive; secondly, it formally recalled Marcel Duchamp's readymades (which the Castiglioni brothers had already translated to industrial design 20 years earlier).
Moreover, it was very popular among individuals who were a far cry from the target market (Jean-Paul Gaultier, for example, wanted six chairs). The Rover experiment was followed by other pieces of furniture and lamps assembled from existing objects. One of the most interesting artefacts was the 1983 'concrete stereo', a turntable embedded in a moulded block of concrete. In this case, it was obviously a provocation, for such an object could not pass for mere consumer electronics. After a few more cement experiments, in the mid-1980s Arad dropped the readymade and embarked on an adventure with steel sheets. This material allowed him the utmost formal freedom, especially for seating, providing an opportunity in international design. The first experiment was performed at the Neal Street shop: a large balustrade installed next to the cement stairs. (It eventually had to be removed because it conflicted with the building code.) In his small Central London workshop, Arad commenced bending and welding steel sheets to make luxurious armchairs. The Volumes collection evolved over the course of a few years from rough shapes with unfinished welds to cleaner forms whose material is perfectly hand-polished. The designer deliberately took a new tack: rather than producing a beautiful, useful and inexpensive utopian product, he opted to satisfy the available market. Today Arad's little showroom offers custom or limited-edition pieces, ever more complex and valuable, for purchase by enthusiasts and collectors willing to spend big money for one Big Easy. During the same period came Arad's first manufacturing commission: Vitra's Rolf Fehlbaum requested a chair for the Vitra Edition line. In 1986 Well Tempered was born. Once again it used artisan techniques: four bent steel sheets were fastened by nuts and bolts. The next year Arad participated in Documenta 8 and the Pompidou Centre exhibition Nouvelles Tendances. In the late 1980s he took part in the Milan Furniture Fair, paving the way for work with the companies of Northern Italy (which Sudjic calls a Silicon Valley of furniture), which would launch him into the design star system. An agreement with Marzorati Ronchetti, which specializes in working sheet metal, marked the end of the One Off workshop in 1993. Under the name of Ron Arad Associates, all steel production was transferred to Cantù. Gradually, CAD simulations took over the whole job. From then on, the Italian designer firms fought for Arad-designed products. Moroso attempted to turn out reasonably priced upholstered furniture that derived from the metal experiments. But the biggest achievement is the Bookworm bookcase. In 1993 Kartell translated some explorations in steel into this well-known plastic object, which – marketed at a reasonable price – sold thousands. In the last decade, Arad's schemes have been added to the catalogues of Alessi, Bonaldo, Cappellini, Driade and Fiam without diminishing their power of communication. Part of this is due to constant research into materials and manufacturing techniques. Beneath his easy style, Sudjic's narrative contains a number of general reflections on cultural changes over the last decades in the design field. However, compared with his lucid, readable essays in this journal, this translation does not seem up to par.

Silvia Monaco
Architect

Un architetto dei Medici
A Medici architect

Giovan Battista Foggini – Architetto Primario della Casa Serenissima dei Medici (1652-1725)
Riccardo Spinelli
Edifir Edizioni Firenze, 2004
(pp. 392, € 77,00)

"Giovan Battista Foggini, nato a Firenze in una casa del popolo di Santa Trinità, manifestò fin dall'età di dieci anni una precoce e spiccata propensione artistica". Realizzò ville, facciate di palazzi urbani, portali, altari, stucchi, decorazioni, per la nobiltà fiorentina; cappelle private e chiese di culto; contribuendo a esprimere uno stile che si consolidava nel dettaglio esecutivo e nell'attenzione agli elementi rappresentativi dell'allestimento. Questo volume rilegato è una monografia dettagliata, dedicata a un artista e architetto non tra i più noti dell'epoca barocca; a un professionista comunque significativo per l'ambiente dei progettisti e degli artigiani, che hanno contribuito all'evoluzione dell'architettura monumentale, in quel periodo storico. La rilegatura, la quantità delle immagini in bianco e nero e anche delle grandi foto a colori, raggruppate nelle prime pagine; dei disegni riprodotti dall'originale; le note a margine dei testi rendono questa edizione opera di pregio, oltre che esemplificazione di un metodo di ricerca e di testimonianza storica.L'autore, Riccardo Spinelli, si è specializzato in storia dell'arte a Firenze; da anni si occupa di cultura figurativa fiorentina del periodo barocco e tardo barocco. Con questa ricerca monografica si è prefisso lo scopo di analizzare tutte le fabbriche, attribuite dalle fonti esaminate, o ricordate nei documenti e nel carteggio del Foggini, conservato presso la Biblioteca del Seminario del Cestello di Firenze. Tali reperti hanno consentito di verificare tante attribuzioni e di acquisire numerosi altri dati, determinanti per l'assegnazione all'architetto della maggior parte delle opere trattate, in particolare di quelle livornesi; di creare un 'corpus' di opere certe e, in conseguenza di ciò, di stabilire la cronologia dei singoli interventi.
Nell'introduzione vengono richiamati i testi che hanno già trattato l'argomento della plastica fiorentina tardo barocca, vale a dire il monumentale volume di Klaus Lankheit, edito circa quaranta anni orsono e quello dedicato dettagliatamente alla vita del Foggini, redatto da Francesco Saverio Baldinucci, tra il 1725 e il 1730. Altro testo richiamato è quello di Lucia Monaci, nel catalogo della mostra, tenutasi agli Uffizi nel 1977, dei disegni del Foggini. Con altre citazioni ci riferisce di episodi della sua carriera o di artisti suoi coetanei. Successivamente, i sette capitoli del volume sono dedicati ciascuno a differenti periodi dell'attività del Foggini, dagli inizi, alla nomina a architetto primario di Casa Medici, ai lavori livornesi, alle fabbriche sacre a Firenze, alle opere nel Mugello, alle realizzazioni della maturità e a quelle degli ultimi anni di vita. In appendice, ciascuno più sinteticamente, sono elencati e descritti i lavori distrutti o trasformati; le opere attribuite agli interventi minori (1683-1723). In fondo c'è una dettagliata bibliografia, fatta di fonti documentarie, testi a stampa; l'indice dei nomi e un indice analitico. Del lavoro di questo artista vanno esaminati i risultati plastici e estetici, il metodo di disegno e di

esecuzione e il significato rappresentativo di una professionalità particolare; di un'artigianalità fatta di esperienze, di competenze acquisite, di specializzazione, di disciplinarità: espressioni specifiche della tradizione operativa del nostro continente e in particolare della nostra nazione. Tale impegno grafico e intellettuale, testimoniato con una documentazione di questo tipo, può contrapporsi o confrontarsi con il sistema produttivo industriale, della prefabbricazione, dell'ipertecnologia odierni. Ancor oggi infatti le manifatture artigianali si pongono l'obiettivo della qualità. Ugualmente la catena della fabbricazione di serie è tesa con ambizione a percorrere nuove strade per migliorare i propri processi di gestione e di sviluppo del prodotto. Quindi, anche attualmente, approfondire gli aspetti della carriera di un unico autore è rievocazione storica, ma insieme serve a indicare un criterio per la valutazione del pregio, dei requisiti di un'opera e contribuisce a stabilire le regole dell'arte.

Roberto Gamba
Architetto

"Giovan Battista Foggini was born in the working-class district of Santa Trinità in Florence; as early as ten year old, he showed a precocious, outstanding artistic bent." This bound book is a detailed monograph on a lesser known Baroque architect and artist. Foggini conceived houses, the facades of urban buildings, portals, altars, stuccoes and decorations for the Florentine nobility. He also erected private chapels and Catholic churches. This helped express a style based on the detailing and attention paid to the representational elements of the scheme. He was a significant professional in the artisans' and architects' milieu, who contributed to the development of monumental architecture during that period. Several factors make this a fine volume: the binding, the quantity of black-and-white photos, the big color pictures in the beginning, the original drawings and the notes. Moreover, it testifies to a research and historical evidence method. The author, Riccardo Spinelli, was trained in art history in Florence. For years he has tackled Baroque and Late-Baroque Florentine culture. The purpose of this monograph is to analyze all the buildings attributed to the artist by the sources addressed or mentioned in Foggini's papers and correspondence. The latter is kept at the Cestello Seminary's Library in Florence.Thanks to these archives, the writer was able to verify lots of attributions and provide additional detail, which are crucial to assigning to the architect most of the works addressed. This is especially true of those in Livorno. In addition, they allowed him to assign dates to certain works and set up a chronology. The introduction refers to the publications that have already grappled with the topic of Late-Baroque Florentine works. This includes Klaus Lankheit's monumental volume done forty years ago and Francesco Saverio Baldinucci's text featuring the detailed life of Foggini, edited from 1725 to 1730. Another referenced book is Lucia Monaci's catalogue to the Uffizi show of Foggini's drawings held in 1977. Other citations refer to episodes in his career or that of his artistic peers. Next come seven chapters dealing with different periods of Foggini's career. They range from the commencement to his appointment as the leading architect of the Medicis, his Livorno works, the holy buildings in Florence, the Mugello works and his mature and late creations. The attachments boast a more concise list and descriptions of his converted or destroyed works and the minor creations (1683–1723). Last comes a detailed bibliography of sources, books, and indexes.This architect's plastic and formal creations are examined, plus his drawing and constructional methods. Also probed is his particular professionalism, consisting in experienced craftsmanship, learned skills, specializations and architectural abilities. They are specific expressions of Europe's and Italy's own working tradition.This graphic and intellectual commitment, which this type of documentation bears witness to, can be compared to modern industry or prefabrication. That is, today's high tech. In fact, today's artisan producers still seek quality. Likewise, mass production ambitiously attempts novel roads to improve its management and production processes.Today it still is meaningful to delve into the career of a unique artist to evoke their period. It also is a criterion for evaluating the worth, the requisites of some works and helps establish an art's rules.

Roberto Gamba
Architect

Il colore di luce "Dicono che cercasse la luce. Difatti cercava la luce. Si veda com'essa vibri, per lui, dai vetri, com'essa muova l'ombra, ombra della luce, ombra quasi impalpabile di ciglia mentre lo sguardo amato si socchiude, sguardo quasi – nel suo protrarsi nella memoria e nel desiderio – imitasse il segno dell'ombra. Bisogna però stare attenti nel parlare di luce. Forse, cercando la luce, Vermeer trovava altro, forse la meraviglia sublime della sua pittura è nell'avere trovato altro. [...] Vermeer più che la luce [...] ha trovato il colore, un colore vero, dato dalla sua assolutezza di colore. Se in Vermeer la luce conta, è perché anche la luce ha un colore. Il colore di luce, e quel colore lo vede come un colore per se stesso, come luce, e ne vede, ne isola, anche, se è vista, l'ombra, vincolo indissolubile della luce. Nemmeno i volumi contano per lui, intrisi di luce, macerati dalla luce, balzati in avanti, protesi ventri gravidi, con tanto pudore, con tanta ansia, con tanto dolce trepidare da lui ritratti. Conta il colore".
Giuseppe Ungaretti, "Invenzione della pittura d'oggi". Prefazione al volume *Vermeer. La vita e l'arte. I capolavori*. A cura di Roberta D'Adda, Rizzoli/Skira/Corriere della Sera, Milano 2003

The colour of light "They say he was looking for light, and it is true. One sees how light for him vibrates, from the window, and how shade, the shade of light, is moved by it, the almost impalpable shade of eyelashes as the beloved gaze half-closes, as if that gaze – in its protracted memory and desire – could somehow imitate the shape of shade itself. One must be careful, though, when talking about light. While searching for light, Vermeer discovered perhaps something different, and the sublime wonder of his painting lies, perhaps, in something else he had come across. [...] It was not so much light that Vermeer had found [...] as colour, a true colour stated by its absoluteness. If to Vermeer light matters, it is because light, too, has a colour: the colour of light. And he sees that colour as a colour in its own right, as light; and in it he also sees, and isolates from it if seen, the shade, the indissoluble bond with light. To him not even the volumes matter, bathed and steeped in light, the outstretched expectant bellies by him portrayed with such modesty and anxiety, with such gentle trepidation. It is the colour that matters."
Giuseppe Ungaretti, "The invention of painting today", a preface to the book *Vermeer. The life and art. The masterpieces*. Edited by Roberta D'Adda, Rizzoli/Skira/Corriere della Sera, Milan 2003

Johannes Vermeer "van Delft"
(Delft 1632-1675 Delft)
Allegoria della pittura/The Artists Studio
c. 1665/66
Olio su tela/Oil on canvas
cm 120 x 100
KHM, Kunsthistorisches Museum, Wien

LE NUOVE LAMPADE

La luce naturale è una straordinaria fonte d'energia e di benessere, che l'illuminazione artificiale ha sempre cercato di imitare, se non eguagliare. Le tecnologie attuali mettono a disposizione soluzioni che rendono quel traguardo più vicino. Fonti luminose innovative ed apparecchi in grado di sfruttarne al meglio le prestazioni possono produrre una luce sorprendente per qualità cromatica, comfort visivo, consumo energetico. In questo servizio sono raccolti alcuni suggerimenti per scegliere una bella lampada per la casa, una corretta illuminazione per i luoghi di lavoro, le aree verdi, gli spazi urbani, selezionati tra i nuovi prodotti presentati in occasione del Salone del Mobile di Milano 2004 e nell'ambito della fiera Light+Building di Francoforte. Design e ricerca illuminotecnica al servizio della luce e del suo colore. *MCT*

THE NEW LAMPS

Natural light is an extraordinary source of energy and well-being that artificial lighting has always tried to imitate, if not duplicate. Current technologies are providing solutions that can bring this goal ever closer. Innovative light sources and luminaires capable of making the most of their performance produce light that is astounding for its chromatic quality, visual comfort and energy consumption. Collected in this feature are a few clues to picking out a great-looking lamp for the home and the right lighting for work places, green areas and urban spaces, selected from among the new products presented at the 2004 Milan Furniture Show (Salone del Mobile) and the Light+Building Fair in Frankfurt. Design and lighting-engneering research at the service of light and its colours. *MCT*

SOLAR II
DESIGN: MASSIMO IOSA GHINI

"Abbiamo voluto dare espressione al corpo illuminante allontanandoci dalla staticità formale e dall'inespressività, per dargli una forma e un dinamismo. Il faretto sembra essere senza peso".
■ "We wanted to make the lighting body more expressive by getting away from formal rigidity and anonymity, through a soft and fluent line that would make the spotlight seem weightless."

ZUMTOBEL STAFF
In Italia: Zumtobel Staff Illuminazione
Via G. B. Pirelli, 26
20124 Milano
T +39-02667451
F +39-0266745777
www.zumtobelstaff.it

EVERYWHERE
DESIGN: ORA ITO

Grazie al suo sistema di aggancio a pinza, la lampada Everywhere si adatta alle più svariate situazioni di utilizzo. Concepita come un vero e proprio strumento luminoso, Everywhere fornisce una luce diffusa non invasiva, prodotta da una sorgente microlight (6W) a catodo freddo che, grazie alle temperature molto basse, fa sì che la lampada possa essere maneggiata in totale sicurezza. Struttura in resina termoplastica bianca, rossa o gialla.
■ Thanks to its gripper attachment system, the Everywhere lamp adapts to a wide variety of applications. Conceived as a luminous tool, Everywhere supplies a diffuse, non-intrusive light, produced by a microlight source (6W) with a cold cathode that, thanks to very low temperatures, makes it possible for the lamp to be maneuvered in total safety. Structure in white, red or yellow thermoplastic resin.

ARTEMIDE
Via Bergamo, 18
20010 Pregnana Milanese (Milano)
T +39-02935181
F +39-0293590254
info@artemide.com
www.artemide.com

VENINI
Fondamenta Vetrai, 50
30141 Murano Venezia
T +39-0412737211
F +39-0412737223
venini@venini.it
www.venini.com

SASSO
DESIGN: MIMMO ROTELLA

Inserita nella collezione "Sculture Luminose" alla quale collabora anche Sandro Chia, Sasso è un'opera in vetro soffiato e lavorato a mano, caratterizzata da un particolare gioco di riflessi. La massa vetrosa viene modellata a caldo fino ad ottenere una forma che rievoca quella di un sasso. La scultura è di colore pagliesco, con macchie talpa e grigio.
■ Included in the "Luminous Sculptures" collection, in which Sandro Chia also collaborated, Sasso is a hand-crafted work in blown glass, characterised by an offbeat interplay of reflections. The vitreous mass is heat-shaped until it achieves a form resembling that of a stone. The sculpture is straw-coloured, with mole-brown and grey patches.

LUCEPLAN
Via E.T. Moneta, 46
20161 Milano
T +39-02662421
F +39-0266203400
luceplan@luceplan.it
www.luceplan.com

ZENO
DESIGN: DIEGO ROSSI, RAFFAELE TEDESCO

Zeno combina lampadine fluorescenti compatte (alloggiate nell'ampio disco superiore) e sorgenti ad alogenuri metallici e alogene (poste nell'anello a sbalzo inferiore). Stampato in un unico componente in poliuretano espanso, caratterizzato dalla sfaccettatura tridimensionale a nido d'ape, Zeno emette luce diretta e/o indiretta. Le sorgenti luminose, differenti per efficienza e resa cromatica, garantiscono flessibilità nel controllo di luce e consumi.
■ Zeno combines compact fluorescent light bulbs (housed in its spacious upper disk) with metal halogens and halogens (situated in the cantilevered ring). Moulded in a single component in foamed polyurethane, and characterised by honeycomb three-dimensional faceting, Zeno gives off direct and/or indirect light. Lighting sources that differ in efficiency and chromatic rendition guarantee flexibility in the control of light and consumption.

FONTANAARTE
Alzaia Trieste, 49
20094 Corsico (Milano)
T +39-0245121
F +39-024512660/990
info@fontanaarte.it
www.fontanaarte.it

CHANDELIER
DESIGN: DAVID CHIPPERFIELD

Il lampadario è formato da un anello di metallo, verniciato grigio alluminio e sorretto da cavi di sospensione in acciaio inox, sul quale sono montati i diffusori in vetro borosilicato sabbiato che accolgono le sorgenti luminose. Il numero delle lampadine dipende dalle dimensioni del lampadario: il modello più piccolo (Ø 50 cm) porta otto lampadine alogene (40W E14), il medio (Ø 90 cm) 14, il più grande (Ø 150 cm) 19.
■ The chandelier is made up of a metal ring, painted aluminium grey and held up by suspension wires in stainless steel, on which diffusers in sandblasted borosilicate glass accomodate light sources. The number of light bulbs depends upon the chandelier's dimensions. The smallest model (diameter 50 cm) takes eight halogen bulbs (40 W E14), the medium-sized one (diameter 90 cm) 14, and the largest (diameter 150 cm) 19.

RAINY DAY
DESIGN: KAZUHIRO YAMANAKA

Lampada a forma di ruota, facilmente spostabile, dotata di un filo di alimentazione lungo 8 metri (che si avvolge intorno al corpo della lampada stessa), Rainy Day si posa per terra, si fissa a parete o si mette sopra un tavolo. Pratica e robusta, è realizzata in polietilene stampato con il sistema rotazionale, nei colori bianco o giallo acido traslucidi. Diametro esterno 500 mm, spessore 100 mm. Lampadina fluorescente circolare 40W, T8.
■ A lamp in the form of a wheel is easy to move and comes equipped with a supply wire 8 metres long (which winds around the lamp). Rainy Day can stand on the floor, be fastened to the wall or rest on a table. Practical and sturdy, it is made of polyethylene moulded with a rotational system, in translucent white or acid yellow. External diameter is 500 mm, thickness 100 mm. 40W, T8 circular fluorescent light bulb.

PALLUCCO ITALIA
Via Azzi, 36
31040 Castagnole di Paese (Treviso)
T +39-0422438800
F +39-0422438555
infopallucco@palluccobellato.it
www.pallucco.com

UTO
DESIGN: GABRIELE SCHIAVON

Per il momento giocosa provocazione, Uto è un progetto di lampada da terra, da sospensione o da aggancio, posizionabile liberamente ovunque si desideri. Uto sarà realizzata in un materiale morbido al tatto che la renderà antiurto e indistruttibile. A breve è previsto il lancio della versione definitiva.
■ A provocative toy of the moment, Uto is a design as a floor, hung or wall lamp, which you are free to position wherever you like. Uto will be made of a soft material, which will make it impact-proof and indestructible. The launch of the final version is due shortly.

FOSCARINI
Via delle Industrie, 90/92
30020 Marcon (Venezia)
T +39-0415951199
F +39-0415959232
foscarini@foscarini.com
www.foscarini.com

INSTALLAZIONE LUMINOSA
LIGHTING INSTALLATION
DESIGN: INGO MAURER

Il grande atrio delle Galleries Lafayette Maison di Parigi ospita un'installazione creata da Ingo Maurer. I parapetti di cristallo integrano un sistema di illuminazione a LED che produce suggestivi effetti luminosi puntiformi, come qui suggerito, o colorati.
■ The large entrance hall of the Maison Galleries Lafayette in Paris is playing host to an installation created by Ingo Maurer. Glass railings have an LED lighting system built into them that produces charming dot-like luminous effects, as suggested here, or coloured ones.

INGO MAURER
Kaiserstrasse 47
80801 München (Germany)
T +49-(0)89-381606 0
F +49-(0)89-38160620
info@ingo-maurer.com
www.ingo-maurer.com

45° LAMP
DESIGN: TIM DERHAAG

Lampada da parete o da terra realizzata in alluminio estruso e tecnopolimero. Può fornire luce diretta o indiretta: è sufficiente ruotare il diffusore. Uno speciale giunto, che unisce i due componenti della lampada, garantisce una facile ed immediata regolazione. La lampada è dotata di sorgenti luminose a scarica o fluorescenti compatte. Disponibile in quattro modelli da parete e in uno da terra, nelle finiture alluminio e legno.
■ Wall or floor lamp made of aluminium extrusion and technopolymer. Can supply either direct or indirect light - all you have to do is rotate the diffuser. A special joint, which joins the lamp's two components, guarantees easy and immediate adjustment. The lamp comes equipped with discharge light sources or compact fluorescents. Available in four wall models and one floor item, in aluminium and wood finishes.

FLOS
Via Angelo Faini, 2
25073 Bovezzo (Brescia)
T +39-03024381
F +39-0302438250
info@flos.it
www.flos.net

TUBOLAR®
DESIGN: FABIAAN VAN SEVEREN

Pensato per le lampade fluorescenti T5, il sistema Tubolar® ne prevede l'utilizzo in apparecchi a sospensione, parete e da terra, tutti rigorosamente geometrici.

■ Conceived for T5 fluorescent lamps, the Tubolar® system can be used in suspension, wall and floor units, all rigorously geometric in shape.

DELTALIGHT
B-8800 Roeselare (Beveren) Belgium
www.deltalight.com
In Italia: Delta Light Italia
T +39-057182226
F +39-057183594
info@deltalight-italia.it
www.deltalight-italia.it

ZERO
DESIGN: FRANCESCO BRIVIO

Lampada a sospensione in pressofusione di alluminio verniciato, a luce diretta, con equilibratore a scomparsa. Disponibile nelle versioni alogena, fluorescente e a LED blu.
■ Suspension lamp in painted aluminium die-casting, with direct light and retractable equilibrator. Available in halogen, fluorescent and blue LED versions.

LUCITALIA
Via Pelizza da Volpedo, 50
20092 Cinisello Balsamo (Milano)
T +39-026126651
F +39-026600707
lucitalia@lucitalia.it
www.lucitalia.it

PADMA
DESIGN: MARZIO RUSCONI CLERICI

Formata da tre diffusori in plexiglas bianco o bicolore coestruso tagliato al laser e riflettori in alluminio, Padma (in sanscrito significa fiore di loto) è un corpo luminoso caratterizzato da un bilanciato equilibrio nei modelli a sospensione (large e medium) e da un'aurea asimmetria nelle versioni da tavolo e da terra. Disponibile nei colori arancio, rosso, blu e bougainville, Padma è dotata di tre lampadine E14 o E27, secondo il modello.
■ Made up of three diffusers in white or two-tone laser-cut, coextruded plexiglas and reflectors in aluminium, Padma ('lotus flower' in Sanskrit) is a lighting piece characterised by a balanced equilibrium in its suspension models (large and medium) and asymmetry in its table and floor versions. Available in orange, red, blue and bougainvillea, Padma comes equipped with three bulbs that are E14 or E27, depending on the model.

KUNDALINI
Via Francesco De Sanctis, 34
20141 Milano
T +39-0284800088
F +39-0284800096
info@kundalini.it
www.kundalini.it

REEF
DESIGN: NEXTSPACE

Appesa a due sottili cavi trasparenti, la lampada Reef mostra al meglio lo straordinario materiale (schiuma ceramica) di cui è costituito il suo paralume. La lampada, dotata di lampadina alogena Halopin ad alto voltaggio 60W/G9, emette una delicata luce diffusa attraverso i microfori del paralume e luce diretta verso il basso. Il paralume è montato su una scatola d'alluminio.
■ Hung from a pair of gossamer-thin, transparent wires, the Reef lamp shows off the extraordinary ceramic foam material from which its lampshade is made. Equipped with a high-voltage 60 W/G9 Halopin halogen bulb, it emits a soft diffused light through tiny holes in the lampshade and directs light downward. The lampshade is mounted on an aluminium box.

SERIEN
HainHäuser Str. 3-7
D-63110 Rodgau (Germany)
T +49-(0)6106-69090
F +49-(0)6106-690922
serien@serien.com
www.serien.com

MARTINI
Via Provinciale, 24
41033 Concordia s/S (Modena)
T +39-053548111
F +39-053548220
info@martinilight.com
www.martinilight.com

TEXY
DESIGN: ANDREA CACACI PER/FOR ARCHITETTURA LABORATORIO

Texy sfrutta il disegno della classica sospensione, rivisitandola in termini tecnici per quanto riguarda sorgente luminosa (lampada fluorescente circolare T5 da 40 o 55W) e materiali. Il corpo è in termoformato opalino, la struttura in metallo, lo schermo diffusivo inferiore in tessuto sintetico. La luce è diffusa in modo perpendicolare al piano grazie al particolare intreccio del tessuto.
■ Texy makes the most of the classic suspension design, revisiting it in technical terms as regards the light source (40 or 55 W T5 circular fluorescent lamp) and materials. The body is in thermoformed opaline, the structure in metal and lower diffusive screen in a synthetic material. The light is diffused at right angles, thanks to the special weave of the fabric.

ROTALIANA
Elettrica Rotaliana
Via della Rupe, 35 Z.I.
38017 Mezzolombardo (Trento)
T +39-0461602376
F +39-0461602539
info@rotaliana.it
www.rotaliana.it

CLOUD
DESIGN: TOYO ITO

Grande lampada a sospensione, costruita sovrapponendo cinque sottili lastre di acrilico tagliate al laser. La stratificazione delle lastre, i vuoti concentrici, la trasparenza del materiale plastico, il riferimento alla forma mutevole delle nuvole esprimono la ricerca di una fisicità 'fluida'. Come nelle sue architetture, Ito annulla i confini tra reale e virtuale, tra luce e struttura, e introduce la dimensione della provvisorietà.
■ Large suspension lamp, constructed by five overlapping slender, lazer-cut acrylic sheets. The layering of the sheets, their concentric voids, the transparency of the plastic material and an allusion to the changing shapes of clouds tell us what Ito's search for a 'fluid' kind of physical solidity is all about. As in his architectures, Ito sweeps away the confines between real and virtual, light and structure and introduces us to the dimension of impermanence.

BELIGHT
DESIGN: FREDERICK VAN HEEREVELD

La lampada è formata da un cilindro di cartone racchiuso da due anelli d'alluminio anodizzato. Il paralume è in realtà costituito da un insieme di anelli di cartone incollati l'uno sopra l'altro: l'ondulazione della struttura interna del materiale diventa motivo decorativo. Disponibile anche il modello da terra. Lampadina 60W E27, con dimmer.
■ The lamp consists of a cardboard cylinder enclosed by a pair of rings in anodised aluminium. The lampshade is made up of a cluster of cardboard rings glued on top of one another. The undulation of the inside material turns into a decorative motif. A floor model is also available. 60W E27 bulb with dimmer.

QUASAR
Burgstraat 2
4283 GG Giessen (The Netherlands)
T +31-183-447887
F +31-183-447879
export@quasar.nl
www.quasar.nl

PALIO
DESIGN: ERNST STRASSACKER

Nella lampada a sospensione Palio la brillante luce alogena si riflette sulla superficie interna lucida e si diffonde dal parallelepipedo di bronzo con riflessi dorati. Palio è adatta ad essere utilizzata come lampada singola, ma in composizioni multiple produce effetti sorprendenti. Il paralume è appeso con un cavo di rame. Le aperture con angoli sfalsati prevengono l'abbagliamento.
■ In the Palio suspension lamp, bright halogen light is reflected from its glossy interior surface and is diffused by the bronze parallelepiped with gold reflections. Palio is suited for use as an individual lamp, but when in multiple compositions, it produces amazing effects. The shade is hung from a copper wire. Openings with staggered corners prevent glare.

ERNST STRASSACKER KG
www.strassacker.de
In Italia: La Forma, Via Aldo Moro 2/G
31040 Nervesa della Battaglia (TV)
T +39-3356830085 F +39-0422882601
fabiana@laforma.it - www.laforma.it

2025 GAIA
DESIGN: EMILIANA MARTINELLI

Lampada a sospensione a luce diffusa. Il paralume è formato da lamelle in alluminio anodizzato, infilate alle estremità in due anelli di diverso diametro: ciò imprime alle lamelle un piacevole effetto rotatorio che impedisce anche l'abbagliamento. Il diffusore interno è in vetro satinato. Disponibili due modelli: con diametro da 75 cm (H55 cm, lampadina 1x150W E27 Hal) e 55 cm (H40 cm, lampadina 1x100W E27 Hal).
■ Diffused-light suspension lamp. The shade is made up of blades of anodised aluminium, threaded at their ends into two rings of differing diameters. This imparts a pleasing rotatory effect that eliminates glare. The interior diffuser is in glass with a satin finish. Two models are available - one with a 75-cm diameter (H 55 cm, bulb 1x150W E27 Hal) and the other in 55 cm (H40 cm, bulb 1x100W E27 Hal).

MARTINELLI LUCE
Via T. Bandettini
55100 Lucca
T +39-0583418315
F +39-0583419003
info@martinelliluce.it
www.martinelliluce.it

LEWIT
DESIGN: JORDI VECIANA

Forme rigorosamente geometriche, materiali abbinati con cura: la collezione Lewit, che segna l'inizio della collaborazione di Jordi Veciana con Metalarte, si ispira a concetti 'familiari', che il progettista interpreta con originalità. La collezione comprende lampade da terra, parete, tavolo e a sospensione.
■ Rigourous geometric forms and carefully combined materials. The Lewit collection, which marks the beginning of Jordi Veciana's collaboration with Metalarte, was inspired by 'familiar' concepts that were interpreted with originality by the designer. The collection encompasses floor, wall, table and suspension lamps.

METALARTE
Tambor del Bruc, 10
08970 Sant Joan Despí, Barcelona (Spain)
T +34-93-4770069
F +34-93-4770086
metalarte@metalarte.com
www.metalarte.com

BOLLA
DESIGN: MAURIZIO FERRARI

Colorate e trasparenti, le lampade Bolla sono disponibili nei modelli a sospensione singola e tripla (come quello illustrato), e in quelli da soffitto, parete, terra e tavolo.
■ Colourful and transparent, Bolla lamps are available in single and triple suspension models (like the one illustrated here), as well as ceiling, wall, floor and table items.

ROSSETTI LIGHT
Divisione di Metalrossetti
Via Gramsci, 93-93/A
20032 Cormano (Milano)
T +39-0266305444/45
F +39-026151408
info@metalrossetti.com
www.rossettilight.com

BOBINO 64
DESIGN: JEAN FRANÇOIS CROCHET

Sviluppo a scala maggiore di un progetto già esistente, Bobino 64 è una lampada a sospensione piuttosto grande (diametro 64 cm), che non ingombra e suggerisce leggerezza.
Il paralume è un cilindro di plexiglas trasparente, sorretto da quattro graffe di metallo cromato.
Il portalampada accoglie 4 x 60W E14 lampadine tipo reflector.
■ A large-scale development of an existing design, Bobino 64 is a large (64-cm diameter) suspension lamp that doesn't get in the way and suggests lightness. The shade is a cylinder of transparent plexiglas, held up by four brackets in chromium-plated metal. The lamp holder takes 4 reflector type 60W E14 bulbs.

TERZANI
Via Castelpulci int. 9
50010 Scandicci (Firenze)
T +39-055722021
F +39-0557311161
terzani@terzani.com
www.terzani.com

PANZERI ILLUMINAZIONE
Via A. da Giussano, 76
20046 Biassono (Milano)
T +39-0392753557
F +39-0392753237
panzeri@panzeri.it
www.panzeri.it

BLOW MINI
DESIGN: ENZO PANZERI

Minuscolo (diametro 14 cm) e versatile, Blow Mini è un apparecchio equipaggiato con una lampadina alogena G9. È proposto in più varianti (a sospensione, da parete, da tavolo e da terra), da usare singolarmente o in composizioni multiple, come quella a tre apparecchi qui illustrata.
■ Minuscule (14-cm diameter) and versatile, Blow Mini is an apparatus equipped with a G9 halogen bulb. Offered in numerous variants (suspension, wall, table or floor), it can be used independently or in multiple compositions, like the one with three units illustrated here.

ARCADE
DESIGN: VINCENT LO

Lampadario in cristallo trasparente o multicolore (blu, acquamarina, ambra, rosso), con struttura in metallo cromato. Dimensioni: 110 x 75 cm.
Sorgenti luminose: 25 x 10W G4.

■ Chandelier in transparent or multicoloured glass (blue, aquamarine, amber, red), with a structure in chromium-plated metal.
Dimensions: 110 x 75 cm.
Light sources: 25 x 10W G4.

AURELIANO TOSO MURANO 1938
Brand Division di Firme di Vetro
Via delle Industrie, 16/c
30030 Salzano (Venezia)
T +39-0415740174
F +39-0415740184
a.toso@firmedivetro.com
www.aurelianotoso1938.com

VENEZIANO
DESIGN: LA MURRINA

I colori (rosso, nero, bianco latte) sono insoliti per la tradizione del lampadario muranese, ma l'ispirazione è autentica. Veneziano è un apparecchio a sospensione in vetro artistico, soffiato e modellato a mano (nella fornace muranese de La Murrina), realizzato in varie dimensioni e disponibile anche nei colori sopracitati. Qui è proposto nella versione a sei fiamme (Ø75 H75 cm). Vagamente kitsch e ridondante, divertente.
■ The colours (red, black and milk white) are unusual for the Murano chandelier tradition, but the source of the item's inspiration is authentic. Veneziano is a suspension unit in artistic glass, blown and hand-modelled (in La Murrina's Muranese kiln), in various dimensions and also available in black and milk white. Offered here in the six-flame version (diameter 75 H75 cm). Vaguely kitsch and redundant yet still fun.

LA MURRINA
Via Isonzo, 11
22078 Turate (Como)
T +39-02969751
F +39-0296975211
lamurrina@lamurrina.com
www.lamurrina.com

PULSE
DESIGN: MASSIMO BERNARDI

Pulse dimostra quanto sia sottile la linea che divide il design contemporaneo dalla possibilità di rendere il divenire della natura. L'abilità del progettista nel cogliere le intime correlazioni tra eventi naturali e le forme in cui si manifestano ha portato alla creazione di un oggetto luminoso la cui struttura riecheggia l'istante della genesi cosmica.
Pulse ha 18 alogene 40W G9 satinate, è largo 115 cm e alto 135 cm.
■ Pulse shows how fine a line divides contemporary design from the possibilities of what nature can become. The designer's ability to grasp the intimate correlations between natural events and the forms in which they are manifested led to the creation of a luminous object whose structure echoes the moment of cosmic genesis. Pulse has 18 40W G9 halogens with a satin finish and is 115 cm wide and 135 cm high.

ANDROMEDA INTERNATIONAL
Calle Miotti, 16
30141 Murano Venezia
T +39-041736674
www.andromedamurano.it

FILI D'ANGELO
DESIGN: PEPE TANZI

Lampade a luce diretta orientata, munite di lampadina alogena a bassissima tensione con riflettore dicroico. Sono disponibili varie forme di supporti in vetro (qui tre canne verticali blu), con differenti orientamenti del flusso luminoso. In caso di applicazione a plafone, sono disponibili differenti tipi di rosone con trasformatore incorporato, che consentono l'utilizzo di elementi illuminanti in numero variabile.
■ Lamp with tilted direct light, equipped with a near-zero voltage halogen bulb with a dichroic reflector. Available in various types of glass supports (here with three blue vertical tubes) with different orientations of light flow. For ceiling application, different types of rosette with built-in transformer are available that allow the use of a variable number of lighting elements.

ALBUM
Via F. Cavallotti, 19
20046 Biassono (Milano)
T +39-039220041
F +39-0392200444
album@album.it
www.album.it

GIUKÒ
DESIGN: WORKS STUDIO

Tre globi di vetro soffiato satinato, inseriti in altrettanti anelli di metallo cromato: è Giukò, una lampada a sospensione paragonabile ad una scultura luminosa che si sviluppa prevalentemente in verticale (è alta 108 cm). Ogni globo accoglie una lampadina alogena 75W Halopin G9.
■ Three globes of blown glass with a satin finish, inserted into as many rings in chromium-plated metal. That's the concept of Giukò, a suspension lamp that is comparable to a luminous sculpture, which is worked out prevalently on the vertical (it's 108 cm high). Every globe takes a 75W Halopin G9 halogen bulb.

ITRE
Brand Division di Firme di Vetro
Via delle Industrie, 16/c
30030 Salzano (Venezia)
T +39-041482144
F +39-041482691
itre@firmedivetro.com
www.itresrl.com

THAI
DESIGN: CREPAX & ZANON

Il paralume in vetro multistrato soffiato con finitura satinata, segnato da venature tono su tono o di colore contrastante, costituisce il tratto distintivo di Thai. La lampada (diametro 48 cm), fissata a soffitto mediante tre sottili cavi d'acciaio, è predisposta per un'alogena lineare 300W R7s 114 mm.
■ The lampshade in multi-layered blown glass with a satin finish, marked either by tone-on-tone veinings or in a contrasting colour, constitutes Thai's distinctive approach. Its lamp (diameter 48 cm), fastened to the ceiling with three slender steel wires, takes a 300W R7s linear halogen, 114 mm.

MURANO DUE
Via delle Industrie, 16
30030 Salzano (Venezia)
T +39-0415741211 - F +39-0415741246
murano@firmedivetro.com
www.muranodue.com

AD HOC
DESIGN: ALESSANDRA BALDERESCHI

Lampada da soffitto versatile e innovativa, Ad Hoc si monta in mille modi. La struttura è in policarbonato, con particolari in alluminio lucidato e distanziali in alluminio e plexiglas. Sorregge elementi quadrati in vetro satinato e in vetro trasparente, che possono essere composti a piacimento, ruotandoli ed intervallandoli con fantasia. Forma e lucentezza mutevoli... sempre ad hoc.
■ A versatile and innovative ceiling lamp, Ad Hoc can be mounted in a thousand ways. The structure is in polycarbonate, with detail work done in polished aluminium and spacers in aluminium and plexiglas. It supports square elements in transparent glass and glass with a satin finish, which can be put together at will, rotating and breaking them up with a dash of fantasy. Changing form and lustre...always ad hoc.

FABBIAN ILLUMINAZIONE
Via Santa Brigida, 50
31020 Castelminio di Resana (Treviso)
T +39-04234848
F +39-0423484395
fabbian@fabbian.com
www.fabbian.com

POSTKRISI
DESIGN: ENZO CATELLANI

Imprecise, sfrangiate, originali, le creazioni di Enzo Catellani crescono in numero e varianti. La nuova linea PostKrisi copre ogni tipologia e i più diversi impieghi.
■ Imprecise, frayed and original, Enzo Catellani's creations continue to grow in number and variants.
His new PostKrisi line covers every typology and every possible use.

CATELLANI & SMITH
Via Antonio Locatelli, 47
24020 Villa di Serio (Bergamo)
T +39-035656088
F +39-035655605
info@catellanismith.com
www.catellanismith.com

LOROSAE
DESIGN: ÁLVARO SIZA

Lampada semplice e raffinata, bella in tutte le varianti (a sospensione, da parete, da tavolo e da terra) e in qualsiasi contesto architettonico, ora disponibile anche in metacrilato arancio, rosso e blu.
■ Simple and refined lamp, beautiful in all its variants (suspension, wall, table and floor) and in any architectural context. Now available in orange, red and blue metacrylate.

REGGIANI ILLUMINAZIONE
Via Misericordia, 33
20057 Vedano al Lambro (Milano)
T +39-0392221540
F +39-0392221591
point@reggiani.net

LOOPY TABLE
DESIGN: MARIO MAZZER

Lampada da tavolo a luce diffusa, con struttura in metallo cromo satinato e diffusore di legno d'acero. Il sottile foglio d'essenza si avvolge su se stesso, quasi in un loop. Il modello da tavolo (esiste anche la versione da terra) è disponibile in due varianti: la minore è alta 42 cm, la maggiore 80 cm.
■ Diffused-light table lamp, with structure in chromium metal with a satin finish and maplewood diffuser. The slender wooden sheet winds around itself, in a near-loop.
The table model (there is also a floor version) is available in two variants. The shorter one is 42 cm high, while the taller one is 80 cm high.

TRONCONI
Via Bernini, 5/7
20094 Corsico (Milano)
T +39-0245867089
F +39-024585011
tronconi@tronconi.com
www.tronconi.com

NEXT BY MARIONI
Via G. Giusti, 199
50041 Calenzano (Firenze)
T +39-0558879346
F +39-0558877517
marioni@marioni.it
www.marioni.it

MINERAL LIGHT
DESIGN: STUDIO SIMONE MICHELI

Da un connubio insolito – metallo cromato e Bone China – nascono le lampade della linea Mineral Light, declinate nelle versioni da tavolo (qui è illustrato il modello alto 35 cm), da terra, spot e a sospensione.
La finissima porcellana del paralume diffonde una luce particolarmente calda, che ne esalta le costolature orizzontali.
■ An unusual marriage – chromium-plated metal and Bone China – has given birth to lamps from the Mineral Light line, interpreted in a table version (illustrated here is the 35 cm high model), and as well as floor, spot and suspension versions. The ultra-fine porcelain of the shade produces a particularly warm, diffused light, which enhances its horizontal ribbing.

OLUCE
Via Cavour, 52
20098 San Giuliano Milanese (Milano)
T +39-0298491435
F +39-0298490779
info@oluce.com
www.oluce.com

SONORA 490
DESIGN: VICO MAGISTRETTI

Una grande calotta (diametro 90 cm), trasparente e leggera, apparentemente sospesa nel vuoto: ecco Sonora 490, una lampada a luce diretta e diffusa, con paralume in PMMA soffiato.
È equipaggiata con una lampadina 150W E27 tipo Globolux.
■ A large transparent and lightweight canopy (diameter 90 cm) seemingly suspended in the void. That's Sonora 490, a lamp with both direct and diffused light and a shade in blown PMMA. It's equipped with a 150W E27 Globolux type bulb.

ALEGA
DESIGN: VICO MAGISTRETTI

Quasi immateriale, Alega è una lampada da tavolo con paralume in vetro soffiato bianco e base in cristallo trasparente. Le parti metalliche sono cromate. Apparentemente senza nessuna novità formale, l'insieme risulta tuttavia perfetto.
■ Almost immaterial, Alega is a table lamp with a shade in white blown glass and base in transparent glass. Metal pieces are chromium-plated. With apparently no formal novelty, the end result is quite perfect.

VETRERIA VISTOSI
Via G. Galilei, 9
31021 Mogliano Veneto (Treviso)
T +39-0415903480
F +39-0415900992

QUADRO
DESIGN: JACQUES ADNET

Lumen Center Italia rende omaggio al francese Adnet con una riedizione, in serie limitata, di Quadro e con il lancio di un progetto inedito: Mja (Memory Jacques Adnet). Le lampade sono state progettate negli anni Venti. Quadro è composta da due cornici quadrangolari aventi un vertice in comune. Il corpo della cornice superiore è intervallato su ogni lato da un diffusore cilindrico in vetro pyrex sabbiato, contenente due alogene (10W 12V G4). Base in marmo nero marquinia.
■ Lumen Center Italia has paid homage to Frenchman Adnet with a reissue, in a limited series, of Quadro and with the launch of a first-ever design - Mja (Memory Jacques Adnet). The lamps were designed in the Twenties. Quadro consists of two quadrangular frames with a top in common. The body of the upper frame is broken into on every side by a cylindrical diffuser in sandblasted pyrex glass, containing two halogens (10W 12V G4). Base in Marquinia black marble.

LUMEN CENTER ITALIA
Via Tartaglia, 1 - 20154 Milano
T +39-0231806531
F +39-0231806530
info@lumencenteritalia.com
www.lumencenteritalia.com

CUT-OFF
DESIGN: DANIELE LO SCALZO MOSCHERI

Lampada da tavolo con struttura in metallo verniciato bianco, diffusore in vetro soffiato opalino triplex bianco satinato, cavo di alimentazione di colore rosso, a vista. Cut-off produce una luce diretta verso il basso, con un ampio angolo di emissione e con buona capacità di illuminazione. Adatta per scrittoi e tavoli di lavoro, è alta 45 cm ed è dotata di una lampadina alogena 60W G9.
■ Table lamp with structure in metal painted white, diffuser in white triplex opaline blown glass with a satin finish, visible red supply wire. Cut-off produces a direct light downward, with a wide emission angle and excellent lighting capacity. Suitable for desks and work tables, it is 45 cm high and comes equipped with a 60W G9 halogen bulb.

KREA DESIGN
Via Cavour, 129/A
22078 Turate (Como)
T +39-0296750096
F +39-0296750483
info@kreadesign.it
www.kreadesign.it

GLÒ
DESIGN: DANILO DE ROSSI

Più che una lampada, Glò è un'opera in vetro (trasparente o blu), di grandi dimensioni (è lunga 240 cm), soffiata secondo la tradizione muranese. Una lampadina dicroica, incassata a soffitto o montata a plafone, la illumina dall'alto, trasformandola in un elemento luminoso spettacolare. L'opera è completata dalla 'macchia' sottostante, anch'essa in vetro colato.
■ More than a lamp, Glò is a work in glass (transparent or blue) done in oversized dimensions (it's 240 cm long), blown in accordance with the Murano tradition. A dichroic bulb, built into the ceiling or mounted on it, lights from above, transforming it into a spectacular lighting element. The work is rounded out by an underlying 'stain' that is also done in a glass casting.

LEUCOS
Via Treviso, 77 - 30037 Scorzè (Treviso)
T +39-0415859111- F +39-041447598
www.leucos.it

AT IOVIS
DESIGN: ANGELO MANGIAROTTI

La forma parla da sola e le descrizioni si riducono all'essenziale. At Iovis, lampada da tavolo in vetro soffiato sfumato, struttura del portalampada in tecnopolimero, colore grigio metallizzato. Disponibile nei modelli: large (Ø 32 cm, H 57 cm) e small (Ø 20,3 cm, H 38 cm). Sorgenti luminose: 1 x 150W E27 IAA/W oppure 1 x 25W E27 FLUO EL, per il modello più grande; 1 x 60W E27 IAA/W oppure 1 x 15W E27 FLUO EL, per la small.
■ The shape of the item speaks for itself, descriptions being reduced to the bare minimum. At Iovis table lamp in smoky blown glass with lamp holder piece done in metallic grey technopolymer. Available in two models: large (diameter 32 cm, H 57 cm) and small (diameter 20.3 cm, H 38 cm). Light sources 1 x 150W E27 IAA/W or 1x 25W E27 FLUO EL for the largest model; 1 x 60W E27 IAA/W or 1 x 15W E27 FLUO EL for the smaller one.

GLORIA
Via Provinciale, 44
24040 Lallio (Bergamo)
T +39-035693377
F +39-035692800
gloria@glorialux.it
www.glorialux.it

BLOOP
DESIGN: WEVER&DUCRÉ

Apparecchi da orientamento, basati sulla tecnologia delle lampade fluorescenti compatte T2, con reattore integrato. Diffondono la luce in modo omogeneo.
■ New orientation luminaire based on T2 compact fluorescent technology with integrated ballast. It diffuses light in a homogeneous way.

WEVER&DUCRÉ
Beversesteenweg 565
B-8800 Roeselare (Belgium)
T +32-(0)51-232440
F +32-(0)51-229703
info@wever-ducre.com
www.wever-ducre.com

ARIA
DESIGN: TARGETTI

Più che un sistema d'illuminazione, Aria è una finestra di luce aperta nel soffitto. Fornisce luce indiretta e uniforme, paragonabile a quella naturale. Il comfort visivo è assicurato.
■ More than a lighting system, Aria is a window of light opening onto the ceiling. It supplies indirect and uniform light, comparable to the natural breed. Visible comfort is assured.

TARGETTI SANKEY
Via Pratese, 164
50145 Firenze
T +39-05537911
F +39-0553791266
www.targetti.com

SQUADRO
DESIGN: XAL

Squadro fornisce speciali effetti ottici resi possibili da un sistema di controllo tanto semplice quanto intelligente. Grazie alla dotazione di diodi emittenti luce RGB e grazie all'unità di controllo integrata, il colore della luce di fondo può essere cambiato, anche secondo sequenze di variazioni stabilite a distanza, mediante PDA o telefoni mobili. Con la tecnologia Bluetooth, la programmazione del Colour Sequencer risulta molto semplice.
■ Squadro delivers special optical effects made possible by a control system that is as simple as it is intelligent. Thanks to RGB Leds and a built-in control unit, the colour of the background light can be changed, in line with sequences of variations programmed from a distance, through PDA or mobile phone. With Bluetooth technology, the Colour Sequencer setting has proven to be quite simple.

XAL XENON ARCHITECTURAL LIGHTING
8055 Graz (Austria)
office@xal.com - www.xal.com
In Italia: Xenon Light Italia
Via de Marini 1 - 16149 Genova
T +39-0103627045
F +39-0103198637

HALF W20
DESIGN: ALDABRA

Lampada da parete a luce indiretta. La struttura è composta da estrusi d'alluminio curvati e accoppiati (spessore 5 mm) e da parti d'acciaio verniciato microforato. La parabola produce un'emissione asimmetrica che crea piacevoli effetti luminosi sulla parete, accentuati dalla sottile lama di luce che divide a metà il corpo dell'apparecchio.
■ Indirect-light wall lamp. The structure consists of curved and coupled aluminium extrusions (5 mm thickness) and micro-perforated painted steel pieces. The parabola produces an asymmetrical emission that creates pleasing luminous effects on walls, accentuated by a thin blade of light that splits the body of the device in half.

ALDABRA
Via Europa, 12
20049 Concorezzo (Milano)
T +39-0396908062
F +39-0396908666
aldabra@aldabra.it
www.aldabra.it

XRAY
DESIGN: GABRIELE CONTIN

La linea XRay propone alcune interessanti applicazioni delle lampade fluorescenti lineari. Tutti gli apparecchi (da parete, tavolo, soffitto, terra) hanno la struttura in acciaio cromato. Il diffusore in policarbonato fornisce una gradevole luce diffusa. La connessione elettrica si effettua mediante un cavo d'alimentazione ad innesto rapido.
■ The XRay line offers intriguing applications of linear fluorescent lamps. All the luminaires (wall, table, ceiling and floor) have a structure in chromium-plated steel. The diffuser in polycarbonate supplies a pleasing diffused light. A supply wire that is easily plugged into a socket provides the electrical connection.

STATUS
Via Vittorio Veneto, 21/23
20010 Bernate Ticino (Milano)
T +39-029759911
F +39-0297599130
status@status.it
www.status.it

BUBBLE
DESIGN: S.I.D.

Disegnata negli anni Cinquanta e ora rilevata dall'archivio storico aziendale, Bubble è una lampada da parete o soffitto predisposta per tre lampadine alogene 40W G9. Il diffusore è realizzato in vetro soffiato bianco latte satinato o ambra satinato, fissato a una montatura in metallo nichel-satinato. Bubble è disponibile in due misure: con diametro da 26 e 33,5 cm.
■ Designed in the Fifties and now brought out of from the company's historical archive, Bubble can be a wall or ceiling lamp that uses three 40W G9 bulbs. The diffuser is made of milk white or amber blown glass with a satin finish, fastened to a mounting in a nickel-satin metal finish. Bubble is available in two sizes with diameters of 26 or 33.5 cm.

STUDIO ITALIA DESIGN
Via Pialoi, 32
30020 Marcon (Venezia)
T +39-0414569266
F +39-0414567337
sid@studioitaliadesign.com
www.studioitaliadesign.com

X-RAY
DESIGN: PAOLO DE LUCCHI & GIORGIA PAGANINI

X-Ray può essere usata come lampada da soffitto o da parete. Il diffusore è realizzato in polipropilene bianco, stampato e intagliato; la luce filtra attraverso questa sorta di merletto gigante creando suggestivi effetti chiaroscurali. L'apparecchio è dotato di tre lampadine da 75W E27.
■ X-Ray can be used as a ceiling lamp or free-standing item. The diffuser is made of white moulded and engraved polypropylene. Light is filtered through this sort of gigantic piece of lace, creating charming chiaroscuro effects. The unit is equipped with three 75W E27 bulbs.

ALT LUCIALTERNATIVE
Brand Division di Firme di Vetro
Via delle Industrie, 16/c
30030 Salzano (Venezia)
T +39-0415741265
F +39-0415741245
alt@firmedivetro.com
www.altmurano.com

CATALANO
DESIGN: I. SICRA & J. ESCOFET

"Giocando con due delle tante caratteristiche particolari della carta... il taglio, la piega... è nata questa lampada. La rigidità della sua struttura si abbina con la leggerezza del diffusore". Ecco Catalano, lampada da parete, con diffusore in pergamena e supporto in cartone colorato.
È proposta nei colori verde/pergamena bianca o rosso mattone/pergamena avorio, e misura 9 x 12 x 37H cm. Lampadina: incandescenza 40W tubolare E14.
■ "Playing with two of the many unique characteristics of paper, such as cutting and folding, gave birth to this lamp. The rigidity of its structure is combined with the lightness of the diffuser." That's Catalano, a wall lamp with a diffuser in parchment and stand in coloured cardboard. It is being offered in green/parchment white or brick red/parchment ivory colours and measures 9 x 12 x 37H cm. Lamp: 40W E14 tubular incandescence.

ARBOS
Via Torre, 40
36020 Solagna (Vicenza)
T +39-0424558110
F +39-0424558120
arbos@arbos.it
www.arbos.it

STRIKE
DESIGN: GOCCIA

Una vasta gamma di accessori rende Strike installabile in un incredibile varietà di ambienti: a muro, a terra, su picchetto, su paletto, nei giardini, nelle vetrine, su un tronco o un ramo mediante cintura autobloccante. Strike monta sorgenti luminose a bassa tensione o 230V, dicroiche o a ioduri metallici, PAR30 e AR111, oppure un sistema a LED. Il modello qui illustrato ha corpo, ghiera, forcella, scatola e braccio in alluminio pressofuso.
■ A vast range of accessories makes it possible to install Strike in an incredible variety of suroundings - on the wall, in the ground, on a stake or pole, in gardens, store windows, or a trunk or branch through a self-closing belt. Strike mounts low-voltage or 230V light sources, dichroic or with metal iodides, PAR30 and AR111, or a LED system. The model illustrated here has body, ring nut, fork, box and arm in die-cast aluminium.

GOCCIA ILLUMINAZIONE
Via E. Fermi, 59/65
25020 Poncarale (Brescia)
T +39-0302640761
F +39-0302640271
info@goccia.it
www.goccia.it

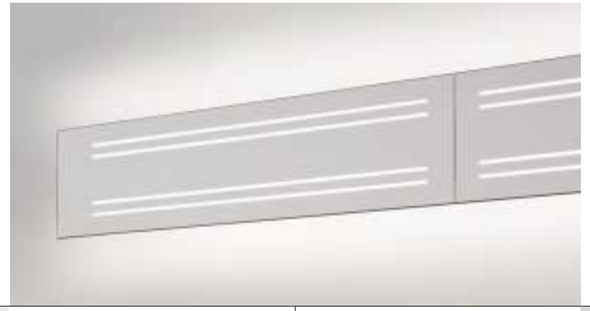
BRIDGE
DESIGN: GRIGNANI & ASSOCIATI

Bridge si installa sospesa ad una distanza massima di 150 cm dal soffitto. È particolarmente adatta ad illuminare spazi ampi, potendo disporre, oltre alla versione qui illustrata, di modelli a più luci (due o quattro). Bridge è realizzata in policarbonato trasparente, alluminio e parti in metallo cromato; monta lampade fluorescenti da 54W G5.
■ Bridge is installed suspended at a maximum distance of 150 cm from the ceiling. It's particularly suitable for lighting large spaces because it has, besides the version illustrated here, models with several lights (two or four). Bridge is made of transparent polycarbonate, aluminium and parts in chromium-plated metal. It mounts 54W G5 fluorescent bulbs.

BIFFI LUCE
Viale delle Industrie, 14
20040 Busnago (Milano)
T +39-0396095574
F +39-0396095576
biffiluce@biffiluce.com
www.biffiluce.com

STRIPE
DESIGN: P. BISTACCHI

Sistema d'illuminazione a parete, per lampade fluorescenti T5, disponibile anche con kit d'emergenza incorporato. Grado di protezione IP40.
■ Wall lighting system for T5 fluorescent lamps. A built-in emergency kit is also available. IP40 protection factor.



TRE CI LUCE
Corso Europa, 8 (Città Satellite)
20020 Cesate (Milano)
T +39-02990871
F +39-0299489062
export@treciluce.com
www.treciluce.com

RAY
DESIGN: AFRA & TOBIA SCARPA

Sistema modulare da una a otto luci. Puntamento del flusso luminoso dei corpi illuminanti regolabile a: 360° sul piano orizzontale, 60° sul piano verticale, 45° della piastra di vetro rispetto alla base.
■ Modular system that uses between one to eight lights. Aim of light flow is adjustable through 360° on the horizontal plane, 60° on the vertical plane and 45° for the glass plate with respect to the base.

NUOVA MIZAR
Via Bosco, 1
31050 Badoere di Morgano (Treviso)
T +39-04228393
F +39-0422839444
raffaella@nuovamizar.com
www.nuovamizar.com

SERIE IMÁN
DESIGN: LLUÍS PORQUERAS & CRISTIAN DÍEZ

Basta un magnete, e una forma banale assume una nuova vitalità. Nelle lampade Imán l'altezza della sorgente luminosa si regola mediante la frizione tra i due tubi metallici che ne formano il fusto, uniti da un doppio magnete iniettato in un alloggiamento di plastica. Anche il paralume metallico è fissato al fusto mediante un magnete. Tre i modelli disponibili: lampada da terra, da lettura e a sospensione, tutti dotati di alogena da 75W G9.
■ All it takes is a magnet to give a trite form new vitality. In the Imán lamps the height of the light source is regulated by the friction of two metal tubes that form the shaft which is joined by a double magnet injected into a plastic housing. The metal screen is attached to the shaft with a magnet. Three models are available – floor, reading and suspension lamps, all equipped with a 75W G9 halogen.

SANTA & COLE
Dolors Granés 32
E-08440 Cardedeu, Barcelona (Spain)
T +34-938-462437
F +34-938-711767
www.santacole.com
In Italia: Santa & Cole Italia
Via Cosimo del Fante, 5
20122 Milano
italia@santacole.com

BIGO
DESIGN: STUDIO TECNICO VALENTI

Bigo è una lampada da terra, fissata tra pavimento e soffitto mediante tubi telescopici. Il braccio a sbalzo è rotante e regolabile sia in altezza sia in lunghezza. Il riflettore è orientabile e fornisce luce diretta e indiretta. Bigo è dotata di una lampadina da 300W alogena, con regolatore d'intensità luminosa. Il fusto si estende in altezza da 230 a 320 cm; la lunghezza del braccio varia da 180 a 250 cm.
■ Bigo is a floor lamp, fastened between floor and ceiling through telescopic tubes. The staggered arm is rotatory and adjustable in both height and length. The reflector is tiltable and supplies both direct and indirect light. Bigo comes equipped with a 300W halogen with an intensity adjustor. The shaft extends in height from 230 to 320 cm. The length of the arm varies from 180 to 250 cm.

VALENTI
Via Volta, 2/4
20090 Cusago (Milano)
T +39-029019421
F +39-0290119645
valenti@valentiluce.it
www.valentiluce.it

SOLZI LUCE
Via del Sale, 46
26100 Cremona
T +39-037225712
F +39-037237880
solziluce@solziluce.com
www.solziluce.com

REVOLVE
DESIGN: MASSIMO TONETTO, ANDREA LAZZARI

Revolve è formata da tre elementi paralleli in acciaio satinato a sezione quadrata. Quello centrale sostiene due braccia snodabili che ruotano indipendentemente di quasi 360°. La struttura, senza saldature, è realizzata con una tecnologia a taglio laser tridimensionale. L'impianto illuminante è costituito da due tubi fluorescenti e relativi diffusori in metacrilato opalino.
■ Revolve is made up of three parallel elements in satin-finish steel with a square cross-section. The central piece holds up two jointed arms that rotate independently almost 360°. The structure, without welding, is made with three-dimensional, laser-cut technology. The lighting system consists of two fluorescent tubes and relative diffusers in opaline metacrylate.

IRIS
DESIGN: M. KOCKS, P. H. NEUHORST

Versatili come l'iride dell'occhio umano, gli apparecchi della serie Iris si avvalgono di un portariflettore ad alta precisione stampato ad iniezione e di un riflettore di alluminio purissimo. Il reattore, della più moderna tecnologia, è integrato visibilmente nel corpo traslucido degli apparecchi. Inserendo delle pellicole colorate nella sezione esterna del corpo illuminante, si ottengono cromatismi che mutano senza variare la luce.
■ As versatile as the iris in a human eye, luminaires from the Iris series make use of an injection-moulded high-precision reflector housing and an on-vacuumed high purity aluminium reflector. The most modern ballast technology is visibly integrated into the translucent housing of the luminaires. By inserting coloured films into the outer section of the luminaire housing, colour schemes are achieved that vary without changing the light.

SPECTRAL
Bötzinger Straße 31
D-79111 Freiburg (Germany)
T +49-(0)761-4524251
F +49-(0)761-4524252
www.spectral-online.de

ARA
DESIGN: ILARIA MARELLI

Ara è una lampada "cross over", ossia adatta agli ambienti domestici ma anche a quelli di lavoro, e con un corpo luminoso fluorescente ad alta efficienza energetica. Il design e questi pregi le sono valsi il premio "Lights of the Future" 2004, assegnato a Francoforte durante la fiera Light+Building. Ara ha una doppia sorgente luminosa: fluorescente, orientabile sull'asse verticale, e alogena, per l'illuminazione indiretta.
■ Ara is a cross-over lamp, in other words suited to domestic surroundings but also work environments, with a fluorescent lighting body featuring high energy efficiency. The design and its pieces won the 2004 "Lights of the Future" prize, awarded in Frankfurt during the Light+Building fair. Ara has a dual light source – fluorescent, tiltable on its vertical axis, and a halogen for indirect lighting.

NEMO
Via Piave, 69
22069 Rovellasca (Como)
T +39-029696151
F +39-0296961555
info@nemoitalianaluce.net
www.nemoitalianaluce.net

STRAIGHT
DESIGN: WALDMANN

Apparecchio d'illuminazione a luce indiretta e ad alto rendimento, Straight ha una funzionalità davvero unica. I due segmenti che compongono il riflettore, incernierati individualmente, possono essere posizionati a piacimento, consentendone il libero orientamento nel piano orizzontale, per regolare l'illuminazione in modo ottimale sulle varie postazioni di lavoro. Straight è dotato di lampade fluorescenti 55W TC-L.
■ Lighting unit with indirect and high yield light, Straight functions in a unique way. The two segments that make up the reflector, which are individually hinged, can be positioned at will, allowing their free orientation in the horizontal plane to adjust the lighting in the best possible way on the various work stations. Straight is equipped with 55W TC-L fluorescents.

WALDMANN LICHTTECHNIK
D-78056 Villingen-Schwenningen
T +49-7720-601100
F +49-7720-601290
info@waldmann
In Italia: Waldamann Illuminotecnica
Via della Pace, 18/A
20098 San Giuliano Milanese (Milano)
T +39-0298249024
F +39-0298246378
info-it@waldmann.com
www.waldmann.com

TZUNAMI
DESIGN: ADRIAN PEACH

Serie di lampade a sospensione e da terra a luce riflessa indiretta e diffusa. Struttura in metallo con finitura nichel spazzolato. Diffusori in vetro pyrex, per la versione alogena (300W R7s 118 mm), e in metacrilato trasparente, per la versione fluorescente (TR16 2Gx13 40W). Il modello a sospensione può essere completato da un disco riflettore in alluminio ondulato verniciato bianco, posto tra la lampada e il soffitto.
■ Series of floor and suspension lamps with indirect and diffused light. Structure is in metal with a brushed nickel finish. Diffusers in pyrex glass for the halogen version (300W R7s 118 mm), and in transparent metacrylate for the fluorescent version (TR16 2Gx13 40W). The suspension model can be completed by a reflector disk in white painted wavy aluminium, situated between the lamp and ceiling.

SEGNO
Piazza dello Sport, 9
20015 Parabiago (Milano)
T +39-0331558202
F +39-0331551553
www.segno.mi.it

CORNICI
DESIGN: LUTA BETTONICA, MARIO MELOCCHI

Lampade caratterizzate da un disco retroilluminato, inserito in una cornice in alluminio cromato o nichelato satinato. Il modello da terra produce luce diffusa e indiretta che si diffonde sulla parete illuminandola in modo uniforme. Il modello da parete ha il diffusore/riflettore orientabile in due posizioni: parallelo alla parete, genera luce riflessa verso l'alto e il basso; inclinato di 30°, produce luce riflessa prevalentemente verso l'alto.
■ Lamps characterised by a back-lighted disk fitted into a frame in chromium-plated or satin-finish nickel-plated aluminium. The floor model produces diffused and indirect light that is diffused on the wall, lighting it evenly. The wall model has a diffuser/reflector that can be tilted in two positions. Parallel to the wall, it generates reflected light upward and downward. Inclined at a 30° angle, it produces light reflected prevalently upward.

CINI&NILS
Viale Certosa, 138
20156 Milano
T +39-023343071
F +39-0238011010
info@cinienils.com
www.cinienils.com

SEA DOWNLIGHT
DESIGN: TOBIAS GRAU

Faretto da incasso per lampada alogena, con corpo in vetro soffiato. Disponibili anche versioni a sospensione.
■ Built-in spot for halogen lamp. Blown glass body. Suspension versions are also available.

TOBIAS GRAU
Siemensstrasse 35B
D-25462 Rellingen (Germany)
T +49-(0)4101-3700
F +49-(0)4101-3701000
info@tobias-grau.com
www.tobias-grau.com

JUEL
DESIGN: PAOLO DE LUCCHI, GIORGIA PAGANINI

Apparecchio con diffusore orientabile in vetro trasparente, disponibile in tre misure, installabile a soffitto, su binario e a sospensione. Leggera ed elegante la struttura di sostegno, in alluminio pressofuso.

■ Luminaire with tiltable diffuser in transparent glass, available in three sizes, can be installed on the ceiling, on a track or as a suspension unit. Light and elegant support structure in die-cast aluminium.

PRISMA
Viale del Lavoro, 9/11
37030 Colognola ai Colli (Verona)
T +39-0456159211
F +39-0456159292
www.prisma-illuminazione.com

ELECTRA
DESIGN: CHRISTOPH STEINEMANN

Electra illumina con una luce piacevole e discreta. Sottile e dalla forma allungata, è realizzata in alluminio, è dotata di sei lampadine alogene e di regolatore d'intensità luminosa. Disponibile nei colori argento, blu o arancione, è ideale sopra tavoli o credenze. Il corpo della lampada è lungo 74 cm.
■ Electra illuminates with a discreet and pleasing light. Slender and elongated in form, it is made of aluminium and is equipped with six halogen bulbs and an intensity adjustor. Available in silver, blue or orange, it is ideal for standing on tables or sideboards. The lamp's body is 74 cm long.

BELUX
CH-5610 Wohlen (Switzerland)
T +41-56-6187373
F +41-56-6187327
belux@belux.com
www.belux.com
In Italia: Ciro Catera
Via Forcella, 5 - 20144 Milano
T +39-0289429064
F +39-0289429064
italia@belux.com

MAX
DESIGN: ROBERTO FAVARETTO

Max occupa uno spazio minimo e fornisce il massimo della luce, diretta e indiretta. La sua forma essenziale stabilisce una relazione discreta con l'ambiente in cui è inserita. Il corpo della lampada è realizzato in alluminio estruso anodizzato e metallo microforato cromato. Il modello qui illustrato alloggia due lampadine 150W R7s QT-DE, con vetro di protezione pyrex satinato. Disponibili anche modelli a parete.
■ Max occupies a bare minimum of space but supplies maximum light, both direct and indirect. Its essential shape establishes a discreet relationship with the environment into which it is inserted. The body of the lamp is made of anodised aluminium extrusion and chromium-plated micro-perforated metal.
The model illustrated here takes two 150W R7s QT-DE bulbs, with pyrex protective glass with a satin finish. Wall models are also available.

LUCENTE
Marchio di Laguna Light
Via Friuli, 6
31030 Padernello di Paese (Treviso)
T +39-04224575
F +39-0422950720
info@lagunalight.com
www.lagunalight.com

FOGLIA
DESIGN: FELICE DITTLI

Foglia è il primo apparecchio a sospensione senza cornice, basato sulla tecnologia MDT® (Micro Downlight Technology), brevettata da Regent. Centinaia di mini-downlight emettono luce antiabbagliante a 360° grazie alla rifrazione multipla, che permette una luminosità decisamente più confortevole. Foglia offre un'illuminazione diretta e indiretta ottimale, che permette di lavorare senza affaticamento.
■ Foglia is the first supension luminaire without a frame, based on MDT® (Micro Downlight Technology), patented by Regent. Hundreds of mini-downlights give off anti-glare light over a radius of 360° thanks to multiple refraction, which allows a decidedly more comfortable luminosity. Foglia offers optimal direct and indirect lighting that allows the user to work without getting tired.

REGENT LIGHTING
Dornacherstrasse 390
P.O. Box 246
CH-4018 Basel (Switzerland)
T +41-61-3355483
F +41-61-3355596
export.bs@regent.ch
www.regent.ch

Y LIGHT
DESIGN: STUDIO & PARTNERS

"Abbiamo dato una struttura, una stabilità di forma ad un'idea di leggerezza", afferma Fritze Torsten, uno dei progettisti. Y Light è un sistema composto da una lampada da terra e da una a sospensione ad emissione indiretta/diretta, equipaggiate con lampade fluorescenti compatte TC-L. Il riflettore, microforato e dotato di una pellicola diffondente, assicura un'ottimale illuminazione del piano di lavoro, senza effetti abbaglianti.
■ "We have given a structure formal stability and combined it with the idea of lightness," says Fritze Torsten, one of the designers. Y Light is a system consisting of a floor lamp and a suspension with indirect/direct emission, equipped with TC-L compact fluorescents. The reflector, micro-perforated and equipped with a diffusing film, assures optimal lighting of the worktop, without glare effects.

IGUZZINI ILLUMINAZIONE
SS 77, km 102
62019 Recanati (Macerata)
T +39-07175881
F +39-0717588295
iguzzini@iguzzini.it
www.iguzzini.it

SINO
DESIGN: ANSORG

Equipaggiato con una serie di sistemi di sospensione, Sino fornisce prestazioni luminose di qualità in ogni situazione. Tre le caratteristiche chiave: la sospensione variabile consente un facile adattamento a qualsiasi altezza di soffitto; il sistema di connessione semplificato permette di cambiare l'apparecchio senza trambusto; il riflettore regolabile dà modo di variare l'angolazione del fascio luminoso secondo necessità.
■ Equipped with a series of suspension systems, Sino supplies quality lighting performance for every situation.
It has three key characteristics.
Variable suspension allows easy adjustment to suit every ceiling height; a new easy-connect system joins the luminaire to its suspension and allows the luminaire to be changed without fuss. The adjustable reflector means that the beam angle can be suited to whatever needs to be lit.

ANSORG
D-45481 Mülheim an der Ruhr (Germany)
T +49-(0)208-48460
F +49-(0)208-4846200
info@ansorg.com - www.ansorg.com
In Italia: Eleber Illuminotecnica
Via Piccoli, 14 - 36100 Vicenza
T +39-0444566459 - F +39-044341870
eleber@eleber.it - www.eleber.it

MULTI-SYSTEM
DESIGN: DANIEL BERNARD

Il sistema comprende moduli a sospensione per lampade fluorescenti T5 2x54W ad emissione diretta/indiretta o indiretta. I moduli sono installati singolarmente o assemblati (qui a forma di quadrato). Il corpo è realizzato in metallo finitura alluminio, con lastra inferiore in vetro temperato trasparente. I cavi di sospensione d'acciaio sono dotati di un sistema di regolazione micrometrica.
■ The system includes suspension modules for 2x54W T5 fluorescent lamps with direct/indirect or indirect emission. The modules are installed individually or are assembled (with a square shape here). The body is made of aluminium finish metal, with a lower sheet in transparent tempered glass. The steel suspension wires come equipped with a system of micro-metric adjustment.

VICTORIA
Targetti Group
Via dell'Albereto, 69
50041 Calenzano (Firenze)
T +39-0558876641
F +39-0558877752
victoria@victorialight.it

SOLE
DESIGN: KONRAD-CANTONI-SOCLÀ

Sole fa parte di una serie di lampade (a sospensione, a parete e da tavolo) studiate per garantire il comfort luminoso in ogni condizione di utilizzo. I modelli a sospensione, come quello qui suggerito, forniscono luce indiretta e diretta/indiretta, sono dotati di ottiche bi-paraboliche e montano lampade fluorescenti lineari T5.
■ Sole is part of a series of lamps (suspension, wall and table), researched to guarantee luminous comfort under practical conditions. The suspension models, like the one here, supply indirect and direct/indirect light, and are equipped with bi-parabolic lenses and mount T5 linear fluorescent lamps.

METALMEK ILLUMINAZIONE
Via Ramazzotti, 10
20020 Lainate (Milano)
T +39-029373157
F +39-029371016
info@metalmek.it
www.metalmek.it

OFFSET
DESIGN: D. KÜBLER

Offset permette di personalizzare, anche grazie ai corpi apparecchio scorrevoli (come qui illustrato), l'illuminazione di ogni posto di lavoro con una grande efficienza illuminotecnica. Il sistema adotta la tecnologia per ottiche lamellari UXP (Ultra-high cross-sectional performance). Design attraente ed elevata efficienza nella distribuzione fotometrica sono valsi agli apparecchi Offset il premio iF design award 2004.
■ Offset allows the user to customise, thanks to sliding luminaire bodies (as illustrated here), offset allows the user to customise the lighting of every work place with great lighting-engineering efficiency. The system uses technology for UXP (ultra-high cross-sectional performance) lamellar lenses.
Attractive design and high efficiency in photometric distribution won Offset luminaires the 2004 iF design award.

TRILUX-LENZE
Heidestraße
D-59759 Arnsberg (Germany)
T +49-(0)2932-3010
F +49-(0)2932-301375
www.trilux.de
In Italia: Trilux Italia
Via Cesare Correnti, 47
24124 Bergamo
T +39-035368301
F +39-035368311
info@trilux.it
www.trilux.it

MOTION
DESIGN: SANDI RENKO

Sistema modulare a corpi illuminanti basculanti. Il fascio luminoso può essere orientato a 360°. Lampade dicroiche GU10 220V.
■ Modular system with counterpoised lighting pieces. The light beam can be oriented through 360°. GU10 220V dichroic lamps.

GAMMA LUCE
Gammadeltagroup
Statale Adriatica, Km 10
35020 Due Carrare (Padova)
T +39-0499125155
F +39-0499125542
gammaluce@gammadeltagroup.com
www.gammadeltagroup.com

FORT KNOX
DESIGN: PHILIPPE STARCK

La serie comprende faretti regolabili, predisposti per lampade alogene o a scarica, installabili a binario. Corpo e supporto in alluminio pressofuso. Numerose le finiture: verniciatura trasparente con lucidatura a mano, nichelatura nero lucido, verniciatura alle polveri bianco lucido o nero opaco.

■ The series includes adjustable spotlights, tailored to taking halogen or discharge lamps and being installed on a track. Body and support in die-cast aluminium. Numerous finishes include transparent varnish with hand-polishing, glossy black nickel-plating and glossy white or opaque black spray paint.

FLOS
Via Angelo Faini, 2
25073 Bovezzo (Brescia)
T +39-03024381
F +39-0302438250
info@flos.it
www.flos.net

SKIM
DESIGN: ERCO

Apparecchi da incasso integrabili perfettamente a filo con la soffittatura. La loro caratteristica estetica comune è la fuga anulare lasciata tra l'anello da incasso e il bordo del riflettore: questa fessura può generare ombra o emanare luce diffusa. I downlight Skim Varychrome sono dotati di una fuga luminosa con LED in tecnologia RGB. Intensità e colore sono regolabili in continuo, mediante un sistema di controllo elettronico.
■ Luminaires can be built-in perfectly flush with the ceiling. Their common aesthetic characteristic is the annular gap left between the built-in ring and the edge of the reflector. This cleft may generate shadows or emanate diffused light. Skim Varychrome downlights are equipped with a luminous gap with LEDs in RGB technology. Intensity and colour are continuously adjustable through an electronic control system.

ERCO LEUCHTEN
D-58507 Lüdenscheid (Germany)
info@erco.com - www.erco.com
In Italia: Erco Illuminazione
Via Vivaldi, Residenza dell'Orione, 34
20080 Basiglio (Milano)
T +39-029045031
F +39-0290450342/51
info.it@erco.com

ALTIS
Gruppo Status
Via Vittorio Veneto, 23
20010 Bernate Ticino (Milano)
T +39-0297599172
F +39-0297599171
www.altis.it

LAST
DESIGN: ALTIS

Le lampade LAST (Lighting applied semi-conductors technology), con tecnologia a LED ad alta emissione 1W-3W, s'installano ad incasso. Utilizzano LED a luce bianca, con o senza ottica integrata. Sono adatte all'illuminazione architetturale per interni/esterni e per ottenere effetti luminosi d'accento mediante proiettori/sagomatori, come qui suggerito.
■ LAST (Lighting applied semi-conductors technology) lamps, with 1W-3W high-emission LED technology, are installed by being built-in. They use white-light LEDs, with or without integrated lenses. They are suited to architectural lighting for interiors/exteriors and to achieve decorative lighting effects through floodlights/shapers, as suggested here.

D20 DUETTO
DESIGN: CASTALDI

Illuminatore da parete con tecnologia LED ad alta emissione. Con minima potenza assorbita (2,5W), D20 Duetto fornisce effetti scenografici ad un costo ridotto e senza manutenzione.
Il sistema ottico a lente piano convessa assicura un preciso controllo del fascio luminoso ed è autopulente (provvede la pioggia). L'ingombro ridotto e la costruzione in alluminio a finitura anodizzata ne consentono l'inserimento in qualsiasi contesto architettonico.
■ Wall illuminator with high-emission LED technology. With a minimum of absorbed power (2.5W), D20 Duetto supplies scenic effects at low cost and without maintenance. The convex flat lens optical system assures precise control of the light beam and is self-cleaning (provided by the rain). Reduced volume of space occupied and construction in aluminium with an anodised finish allows the item to fit in with any architectural context.

ING. CASTALDI ILLUMINAZIONE
Via Carlo Goldoni, 18
20090 Trezzano s/N (Milano)
T +39-024457771
F +39-024456946
info@castaldilluminazione.com
www.castaldilluminazione.com

DEVIO
DESIGN: HESS

Devio illumina senza abbagliamento piazze e strade direttamente dalla facciata di un edificio. Se si desidera, illumina anche la facciata stessa. Devio sfrutta la tecnica della riflessione secondaria: la luce è convogliata mediante un proiettore su un elemento provvisto di 14 x 7 sfaccettature singole, venendo così scomposta in una moltitudine di punti luminosi percepibili separatamente e distribuita sulla superficie da illuminare.
■ Devio lights (without glare) squares and streets directly from a building's facade. If desired, it also lights the facade itself. Devio makes use of the secondary reflection technique. Light is conveyed through a floodlight onto an element with 14 x 7 single facets, thus being broken into a multitude of luminous points that are perceptible separately and distributed onto the surface to be lighted.

HESS FORM + LICHT
D-78050 Villingen-Schwenningen
www.hess-form-licht.com
In Italia: Hessitalia
Via S. Osvaldo, 1/A - 39100 Bolzano
T +39-0471324272 - F +39-0471329035
info@hessitalia.com - www.hessitalia.com

BATTERY FLUO-MIX
DESIGN: F. A. PORSCHE

I downlight da incasso della serie Battery Fluo-Mix combinano in un solo apparecchio lampade fluorescenti compatte e sorgenti luminose per luce d'accento. La natura 'ibrida' li indirizza alle applicazioni che richiedono prestazioni illuminotecniche complesse.
■ Built-in downlights from the Battery Fluo-Mix series combine in a single luminaire with compact fluorescent lamps and light sources for decorative lighting. The 'hybrid' nature of these items steers them toward applications that require complex lighting-engineering performance.

ANTARES ILLUMINACI-N
Calle Mallorca, N° 1
Poligono Industrial Reva
E-46190 Ribarroja - Valencia (Spain)
T +34-961-669520
F +34-961-668286
antares@antares-group.com
www.antares-lighting.com
FLOS
Via Angelo Faini, 2
25073 Bovezzo (Brescia)
T 03024381
F 0302438250
info@flos.it
www.flos.net

AIRONE
DESIGN: LEONARDO LUCE ITALIA

Il corpo di Airone è realizzato in alluminio pressofuso UNI5076, trattato con vernice di tipo poliestere. L'ottica, in alluminio purissimo anodizzato e brillantato, è predisposta per la lampada a ioduri metallici 250/400W e studiata per garantirne le prestazioni nel tempo. Il vetro di protezione, float temperato, resiste agli shock termici e agli urti. Airone è dotato di reattore ferromagnetico, di condensatore di rifasamento e accenditore.
■ The body of Airone is made of UNI5076 die-cast aluminium, treated with polyester type varnish.
The optical unit, in polished anodised extra-pure aluminium, takes a 250/400W metal iodide lamp and is designed to guarantee its performance over the long haul. The tempered float protective glass panel resists thermal shocks and impacts.
Airone comes equipped with ferromagnetic ballast, power factor correction condenser and lighter.

LEONARDO LUCE ITALIA
Via del Commercio
20090 Buccinasco (Milano)
T +39-024843561
info@leonardoluceitalia.it
www.leonardoluceitalia.it

ILTI LEDS
DESIGN: ILTI LUCE

La gamma comprende apparecchi molto piccoli e dal design innovativo. Ne fanno parte faretti in policarbonato, orientabili e applicabili su binario, illuminatori LED per fibre ottiche (anche in versione stagna), un sagomatore LED snodato e, infine, un faretto LED, in acciaio inox, orientabile, con fissaggio a parete, soffitto o pavimento.
■ The range includes very small luminaires with an innovative design. The pieces in this series are in polycarbonate, tiltable and applicable to a track, with LED illuminators through optical fibers (also in a watertight version), a jointed LED shaper and, lastly, a LED spotlight in stainless steel that is tiltable with wall, ceiling or floor anchorage.

ILTI LUCE
Via G. Pacini, 53
10154 Torino
T +39-0112482291
F +39-011853855
ilti@iltiluce.com
www.iltiluce.com

EFFECTLIGHT
DESIGN: OSRAM OPTO SEMICONDUCTORS

Una fantasia di luce colorata prodotta da moduli LED Effectlight, con le loro ottiche speciali. Nei moduli (per un totale di 75 metri), i singoli LED sono collocati in fila. Il progetto illuminotecnico di questa "Oasi del benessere" (Hotel Krallerhof, Austria) è di Walter Holper.
■ A fantasy of coloured light produced by Effectlight LED modules thanks to their special lenses. In the modules (a total of 75 metres), single LEDs are positioned in a line. The lighting-engineering design of this "Oasis of well-being" (Hotel Krallerhof, Austria) is by Walter Holper.

OSRAM
Via Savona, 105
20144 Milano
T +39-0242491
F +39-024249380
www.osram.it

CITY MOON
DESIGN: NERI

Integra l'illuminazione da lampione con quella radente. Non un semplice gruppo di LED, ma un sistema dotato di un'ottica (riflettore + rifrattore) che ne controlla il fascio luminoso.
■ Integrates street-lamp lighting with indirect light. Not a simple LED group, but a system equipped with an optical unit (reflector + refractor) that controls the light beam.

NERI
Targetti Group
S.S. Emilia 1622
47020 Longiano (FC)
T +39-0547652111
F +39-054754074
www.neri.biz

ERMA
DESIGN: PROMOLUCE

Apparecchio per illuminazione stradale, fissato al fusto mediante un robusto ed elegante braccio. Fa parte di un sistema integrato per l'illuminazione urbana.
■ Luminaire for street lighting, anchored to the shaft with a sturdy and elegant arm. It's part of an integrated system for urban lighting.

REGGIANI ILLUMINAZIONE
Via Misericordia, 33
20057 Vedano al Lambro (Milano)
T +39-0392221540
F +39-0392221591
point@reggiani.net
www.reggiani.net

GRUS
DESIGN: F. VALBONESI, D. CHILÒ

Apparecchio luminoso decorativo per esterni, da posare direttamente a terreno. Il corpo è in alluminio anodizzato, le tre aste luminose (con tecnologia LED), di differente lunghezza, sono in acrilico trasparente satinato. In totale Grus è alto 127 cm; è indicato per l'arredo di parchi, giardini o terrazze, come qui suggerito. Colori: bianco, verde, rosso, ambra, blu.
■ Decorative luminaire for exteriors which is placed directly on the ground. The body is in anodised aluminium while the three luminous rods (with LED technology), in different lengths, are in transparent acrylic with a satin finish. Grus is 127 cm high overall. It is suited for furnishing parks, gardens and terraces, as suggested here. Colours: white, green, red, amber and blue.

MARECO LUCE
Via Santa Croce, 121 Z.I.
47032 Bertinoro (FC)
T +39-0543449051
F +39-0543449051
commercialeitalia@marecoluce.it
www.marecoluce.it

ARES
Viale dell'Artigianato, 24
20044 Bernareggio (Milano)
T +39-0396900892
F +39-0396901855
aresill@tin.it
www.aresill.it

LIGHT ROCK
DESIGN: STEFANO DELL'OSSO

Apparecchio per esterni da pavimento e/o terreno, a forma di roccia.
La struttura principale è in resina poliestere; all'interno è sistemato un apparecchio illuminante di forma cilindrica, con corpo e telaio in alluminio verniciato. Light Rock utilizza lampade ad alogeni con riflettore dicroico, lampade ad incandescenza o moduli in tecnologia LED, come nel modello qui illustrato.
■ Pavement and/or ground luminaire for exteriors shaped in the form of a rock. The principal structure is in polyester resin. Set up on the inside is a luminaire with a cylindrical shape with a body and frame in varnished aluminium. Light Rock uses halogen lamps with a dichroic reflector, incandescent lamps or modules in LED technology, as in the model illustrated here.

PUSTERIA
DESIGN: BERNHARD LÖSCH

Apparecchio a luce secondaria, con struttura portante di legno e base in acciaio zincato e verniciato alle polveri. Adatto all'illuminazione uniforme, senza abbagliamento, di piazze, viali e zone pedonali. Altezza complessiva dell'apparecchio: 4,80 metri.
■ Secondary light luminaire with support structure in wood and base in galvanized steel, spray-painted. Suited to uniform lighting, without glare, of squares, avenues and pedestrian areas. Overall height: 4.80 metres.

URBIS
Via Dante, 21
39031 Brunico (Bolzano)
T +39-0474401407
F +39-0474401407
urbis.design@rolmail.net
www.rolbox.it/urbis-design

REEF
DESIGN: SIMES

Robusto e versatile, Reef offre un ottimo controllo della luce e una grande flessibilità d'impiego. Può avere tre tipi di emissione luminosa: a 360°, 180° oppure 2 x 90°.
Il modello Reef Paletto Musicale ha una caratteristica in più davvero singolare: all'interno del suo paletto di sostegno è alloggiato uno speaker professionale, per diffondere musica o annunci microfonici.
■ Sturdy and versatile, Reef offers optimal control of light and great flexibility of use. It has three types of luminous emission – 360°, 180° or 2 x 90°. The Reef Paletto Musicale has one singular characteristic. Housed on the inside of its support stake is a professional speaker for the diffusion of music or microphone announcements.

SIMES
Via G. Pastore, 2/4
25040 Nigoline di Corte Franca (BS)
T +39-0309860430
F +39-0309860439
simes@simes.it
www.simes.it

MIDINEO LED
DESIGN: STUDIO GHIDINI

Apparecchio da incasso per esterno e interno, carrabile. Fornito di un anello a filo pavimento o di cornice, nonché di pozzetto in alluminio per il montaggio a pavimento. È predisposto per il cablaggio in cascata. Sono necessari 300 mm di drenaggio. Disponibile anche nella versione quadrata.
■ Built-in luminaire for indoors and outdoors, for highly trafficked areas. Supplied with a ring flush for the floor or in a frame, as well as in aluminium for floor or pavement mounting. It is designed for cascade wiring. 300 mm of drainage is necessary. Also available in a square version.

GHIDINI ILLUMINAZIONE
Via Monsuello, 211
25065 Lumezzane (Brescia)
T +39-0308925625
F +39-0308925626
ghidini@ghidini.it
www.ghidini.it

AMAZON-LED
DESIGN: PHILIPS LIGHTING

Ideale per creare percorsi guidati e per originali effetti di luce e colore, Amazon-LED è un apparecchio da incasso, stagno (IP67) e carrabile (resiste sino a una tonnellata di peso). La caratteristica più importante risiede però nei LED ad altissima emissione luminosa e di eccezionale brillantezza di cui si avvale. Tre le versioni, a seconda del numero di LED usati. Colori: bianco, giallo, rosso, verde e blu.
■ Ideal for creating guided walkways and original light and colour effects, Amazon-LED is a built-in luminaire that is watertight (IP67) and equipped for heavy traffic (resists up to a ton). The most important characteristic, however, lies in LEDs with a very high luminous emission and exceptional brilliance. There are three versions, depending on the number of LEDs used. Colours: white, yellow, red, green and blue.

PHILIPS LIGHTING
Via G. Casati, 23
20052 Monza (Milano)
T +39-0392031
F +39-0392036118
www.eur.lighting.philips.com/ita_it/

EVOLUTA
DESIGN: AEC

Evoluzione del classico lampione a sfera, Evoluta ne conserva la semplicità, sviluppandone le caratteristiche fotometriche e le possibilità di utilizzo. È studiato per installazioni ad altezze medio basse (da 3,50 a 5,50 metri). La base portante è realizzata in pressofusione di lega d'alluminio UNI5076, il diffusore è stampato per iniezione termoplastica in metacrilato PMMA trasparente. Calotta portalampade in tecnopolimero.
■ An outgrowth of the classic spherical street lamp, Evoluta has preserved its simplicity while developing its photometric characteristics and all its utilitarian options. Researched for medium-low installations (3.50 to 5.50 metres high). The support base is made of die-cast aluminium of UNI5076 aluminium alloy. The diffuser is thermoplastic-injection- moulded in transparent PMMA metacrylate. Lamp holder covering in technopolymer.

AEC ILLUMINAZIONE
Zona Industriale Castelnuovo 256
52010 Subbiano (Arezzo)
T +39-057542151
F +39-0575420878
www.aecilluminazione.it

DISC
DESIGN: ITALO ROTA, ALESSANDRO PEDRETTI

Disc garantisce differenti performance di illuminazione, segnalazione e decorazione a partire da un'unica sorgente. Il segreto sta nel diffusore, un disco inclinato che, per forma e materiale (plastico rotazionale), può essere installato in diverse posizioni e fornire contemporaneamente un'emissione verso l'alto e il basso. Una luce che eventuali filtri – colorati, trasparenti o con finitura a specchio – provvedono a variare.
■ Disc guarantees different types of lighting, signaling and decoration performance starting with a single source. The secret lies in the diffuser, an inclined disc which, thanks to its shape and material (rotational plastic), can be installed in various positions and supply simultaneous upward and downward emissions. Light with filters – coloured, transparent or with a mirror finish – provides a variety of options.

ARTEMIDE ARCHITECTURAL
Via Bergamo, 18
20010 Pregnana Milanese (Milano)
T +39-02935181
F +39-0293590254
info@artemide.com
www.artemide.com

Cucina Wood 100%: elogio della materia Wood 100% kitchen. In praise of materials

Il percorso progettuale di Effeti è pregno di autentica passione per i caratteri delle materie prime. Con Wood 100% è la volta del legno, materiale vivo per eccellenza. Qui si realizza l'incontro tra la cultura del legno più tradizionale e la dimensione industriale: il 'falegname' Tarpac di Lucca e l'industria Effeti. Il risultato è un possente mobile in massello di castagno. Ogni singolo pezzo nasce dalla lavorazione di un unico albero. La sua identità è sancita dal numero riportato al suo interno. Del tronco sono selezionate sia le parti belle e prive di difetti, sia le altre, giustapposte in modo da sviluppare nel tempo forze e controbilanciamenti a vantaggio della solidità della struttura. Le dita che scorrono su questi mobili sentono che le loro superfici non sono pari a dispetto della piallatura perfetta, delle carteggiature accurate e delle molteplici mani di vernice. Il legno resta vivo e se ne avvertono le forti venature. Wood 100% supera la precarietà: è la cucina di famiglia, da trasmettere di generazione in generazione.
www.effeti.com
■ The Effeti design story is laced with an authentic passion for the characteristics of raw materials. This time it is the turn of wood, that living material par excellence. Wood 100% combines industry with the most traditional culture of wood: the 'carpenter' Tarpac of Lucca, and Effeti the industrial manufacturer. The result is stout chestnut duramen furniture, each piece born of the processing of a single tree and its identity sanctioned by the number reproduced inside it. Selected from the trunk are the best and most faultless parts, which are then juxtaposed with the rest to develop forces and counterbalances that enhance the solidity of the structure. Fingers run across this furniture can feel that its surfaces are not all alike, despite perfect planing, immaculate sanding and numerous layers of varnish. The wood remains alive and its strong veining clearly in evidence. Wood 100% transcends the precarious to create a family kitchen that will be passed down from generation to generation.
www.effeti.com

Nella foto/In the picture
Wood 100%: cucina Effeti in massello di castagno. Alloggia tutti gli elettrodomestici più evoluti
Wood 100%: Effeti kitchen made in heartwood chestnut. It houses all the most evolved electrical appliances

Un'onda trasparente Transparent wave

Un materiale plastico dalla trasparenza cristallina viene di anno in anno interpretato con valenze sempre nuove dai designer di Sturm und Plastic. Le sue collezioni comprendono mobili, specchi, complementi d'arredo, ma anche sistemi modulari per suddividere lo spazio interno. Un esempio? Geo Brick, progettato da Gigi Rigamonti, può soddisfare qualsiasi schema grazie alla forma dei suoi 'mattoni'. Caratterizzati da raggi differenti, sono semicircolari e sovrapponibili. Possono anche essere utilizzati per la realizzazione di box doccia. www.sturmundplastic.com
■ A crystal-clear transparent plastic is from year to year successfully reinterpreted by the designers at Sturm und Plastic. Its collections include furniture, mirrors and accessories, but also modular systems for partitioning domestic space. An example? Geo Brick, designed by Gigi Rigamonti, which can satisfy any interior thanks to the shape of its 'bricks'. Characterised by different radiuses, they are semicircular and can be superimposed. They can also be used to create shower cubicles.
www.sturmundplastic.com

Nella foto/In the picture
A pagina 171 di *Domus* Aprile 2004, la scheda del prodotto Geo Brick, progettato da Gigi Rigamonti, è stata erroneamente illustrata con un'immagine del prodotto Otto progettato da Marco Coda Mer. Pubblichiamo, quindi, l'immagine corretta, scusandocene con i designer e con l'azienda produttrice
On page 171 of *Domus* April 2004, the product Geo Brick, designed by Gigi Rigamonti, was erroneously illustrated by a picture of the product Otto, designed by Marco Coda Mer. Reproduced on this page is the correct picture, with our apologies to the designers and to the manufacturer

Gioielli unici nelle forme Gems unique in form

Alla donna, al suo corpo e alla sua anima, è dedicata l'ultima collezione Vhernier: gioielli che interpretano il mistero femminile offrendogli, nel mostrarsi, un modo di essere. Vhernier si è sempre rivolto con passione alla donna, affascinato dal suo mondo. Questa collezione, il suo design caratterizzato e l'alta qualità esecutiva, rende manifesto l'universo femminile nella unicità delle sue forme. Di grande eleganza gli accostamenti oro rosa-ebano e pavé di diamanti-ebano. www.vhernier.it
■ Dedicated to women, their body and soul, is Vhernier's latest collection of jewels, where the feminine mystery is interpreted to enable women to display it. Long devoted to the female universe and its fascination, Vhernier has in this collection, with its distinctive design and superb workmanship. The elegance of the matching ebony-pink gold and ebony-diamond grounds is a delight to the eye. www.vhernier.it

Nelle foto/In the pictures
A sinistra, anello Pirouette in oro rosa e fodera in ebano. A destra, collana Callas in ebano e pavé di diamanti
Pirouette ring in pink gold and ebony lining, left. Callas necklace in ebony and a diamond ground, right

Cristalli italiani in Grecia Italian glass in Greece

Dopo Milano, Roma, Dubai, Los Angeles, New York, Mosca, San Pietroburgo, La Murrina giunge ad Atene. Lo showroom monomarca, inaugurato lo scorso novembre, è situato nella raffinata area residenziale di Kolonaki, nella parte nord del centro città, ricca di splendide vetrine e animata da un vivace flusso auto e pedonale, che incentiva gli acquisti più emozionali. Lo showroom si sviluppa su un volume espositivo raccolto di 90 mq, che dà piena visibilità ai prodotti valorizzandoli nel loro rapporto con lo spazio. www.lamurrina.com
■ After Milan, Rome, Dubai, Los Angeles, New York, Moscow and St Petersburg, La Murrina is now in Athens too. The monobrand showroom, opened last November, is located in the city's smart Kolonaki residential district, where rich window-displays and lively motor and pedestrian traffic are an incentive to emotional buying. The 90 sqm showroom gives maximum visibility to the products and beautifully relates them to their space.
www.lamurrina.com

Nella foto/In the picture
Il nuovo showroom La Murrina ad Atene
La Murrina's new showroom in Athens

La forma dell'acqua The shape of water

Dalla ricerca di Agape sulle possibilità tecniche, formali ed ergonomiche offerte dall'utilizzo dei materiali alternativi, nasce Kaa, doccetta e soffione, che inaugura una collaborazione proficua con Giulio Gianturco.
La gomma siliconica anallergica è sfruttata al massimo delle sue proprietà elastiche: la doccetta erogatore diventa elemento per un morbido massaggio. Con la pressione dell'acqua, Kaa si gonfia, inscenando un divertente gioco di forme.
Il polipropilene riciclabile, nei colori arancio, bianco e verde, è invece il protagonista del lavabo Roto di Benedini Associati e Maurizio Negri. È realizzato in un unico pezzo grazie allo stampaggio rotazionale.
www.agapedesign.it
■ Research by Agape on the technical, formal and ergonomic possibilities of alternative materials led to Kaa, the shower and jet that inaugurated a meaningful collaboration with Giulio Gianturco. Anallergic silicon rubber is exploited to its utmost elastic potential, and the shower jet becomes a soft massage.
As the water pressure increases, Kaa inflates to produce a delightful play of forms. And in the Roto basin designed by Benedini Associati and Maurizio Negri, orange, white and green recyclable polypropylene takes the lion's share. Thanks to rotational moulding, the product is made in a single piece.
www.agapedesign.it

Nella foto/In the picture
Doccetta e soffione Kaa in gomma siliconica anallergica. Design: Giulio Gianturco. Produzione Agape
Kaa shower and jet in anallergic silicon rubber. Produced by Agape, it is designed by Giulio Gianturco

L'estetica dello spazio The aesthetics of space

Materiali e colori per un ambiente di lavoro confortevole, nel quale muoversi liberamente, sono i protagonisti di Evosystem, il nuovo sistema di partizioni mobili progettato da R&D Methis. Comprende Evotech, parete leggera e luminosa a singola lastra, ed Evoplan, parete divisoria a doppia lastra, parete attrezzata e rivestimento muro. Acciaio, alluminio, vetro e legno si fondono in un progetto di grande impatto che si adatta a qualsiasi desiderio di personalizzazione. www.methis.com
■ Materials and colours for a comfortable workplace, in which to move about freely, are the protagonists

of Evosystem, the new system of mobile partitions designed by R&D Methis. It includes Evotech, the light and single-slab luminous wall, and Evoplan, the double-slab partition, equipped wall and facing. Steel, aluminium, glass and wood are fused into a very striking design that can be personalised as desired.
www.methis.com

Nella foto/In the picture
Evosystem, nuovo sistema di partizioni mobili di R&D Methis
Evosystem, the new mobile partitions system made by R&D Methis

Valore alla forma Value to form

Open Space di Ceramica Globo è un progetto aperto per l'ambiente bagno: geometrie limpide si combinano liberamente per infinite soluzioni d'arredo. Si parte dal presupposto che il buon oggetto di design abbia in sé quanto di più difficile da raggiungere: la semplicità. Il progetto, in collaborazione con Antonio Pascale, insiste su forme essenziali come il cerchio, il rettangolo, l'ovale.
www.ceramicaglobo.com
■ Ceramica Globo's Open Space is designed for the bathroom, its limpid geometries being freely combined to create infinite solutions. And it starts from the assumption that a well-designed object contains that most difficult of things to achieve: simplicity. Theproject, in collaboration with Antonio Pascale, insists in fact on simple forms such as the circle, the rectangle and the oval.
www.ceramicaglobo.com

Nelle foto/In the pictures
A sinistra, lavabo a catino Open Space con fondo piatto. A destra, vaso e bidet Open Space, versione sospesa
The flat-bottomed Open Space basin, left. Open Space bowl and bidet, suspended version, right

Arte tribale e design Tribal art and design

Jürgen Wissenbach presenta Etnochic, una linea di tappeti nuova, audace e all'avanguardia; una rivisitazione di quei segni antichi, tribali, che emanano un fascino misterioso. Concept, Campa, Nomad, Pantala sono le quattro collezioni Etnochic: tappeti annodati a mano in Nepal con la tecnica del nodo tibetano. La tecnica antica impiega materiali pregiati: lana tibetana cardata e filata a mano, seta, colori atossici ed ecologici Sandoz. www.wissenbach.it
■ Jürgen Wissenbach presents Etnochic, a new, bold and avant-garde line of carpets whose ancient tribal signs revisited emanate a mysterious

fascination. Concept, Campa, Nomad and Pantala are the four Etnochic collections of hand-woven carpets made in Nepal, using the Tibetan knot technique. This time-honoured technique uses quality materials such as carded Tibetan and hand-spun wool, silk, non-toxic and ecological Sandoz colours.
www.wissenbach.it

Nelle foto/In the pictures
A sinistra, tappeto Pantala 58. A destra, tappeto Campa Orange, linea Etnochic di Jürgen Wissenbach. Pantala 58 carpet, left, and Campa Orange carpet, right, Etnochic line by Jürgen Wissenbach

Prestigioso premio per Hansamurano Prestigious prize for Hansamurano

La nuovissima serie di miscelatori in cristallo Hansamurano, prodotta da Hansa e progettata da Bruno Sacco e Reinhard Zetsche, ha ricevuto il prestigioso premio Comfort & Design nell'ambito della Mostra Convegno di Milano. Il premio aveva per tema "Progetto e Qualità" e selezionava i prodotti che meglio avessero risposto a criteri progettuali all'avanguardia, sia dal punto di vista della produzione che del consumo.
Hansamurano ha centrato in pieno l'obiettivo ed è stata premiata "per l'innovativa piacevolezza estetica nell'erogare acqua". L'importante

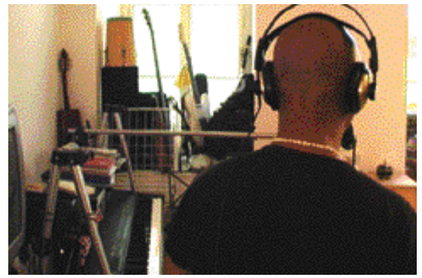
riconoscimento si affianca al premio già conquistato alla ISH di Francoforte e al successo commerciale incontrato sul mercato.
www.hansa.de
■ The recent series of Hansamurano glass mixers, made by Hansa to a design by Bruno Sacco and Reinhard Zetsche, won the prestigious Comfort & Design prize at the Convegno Show in Milan. The award theme was "Design and Quality", selecting those products that best responded to avant-garde design criteria, in both production and consumer terms.
Right on target, Hansamurano was awarded the prize "for the innovative aesthetic pleasantness of distributing water". The big honour is added to another prize previously won at the Frankfurt ISH and to the company's market success.
www.hansa.de

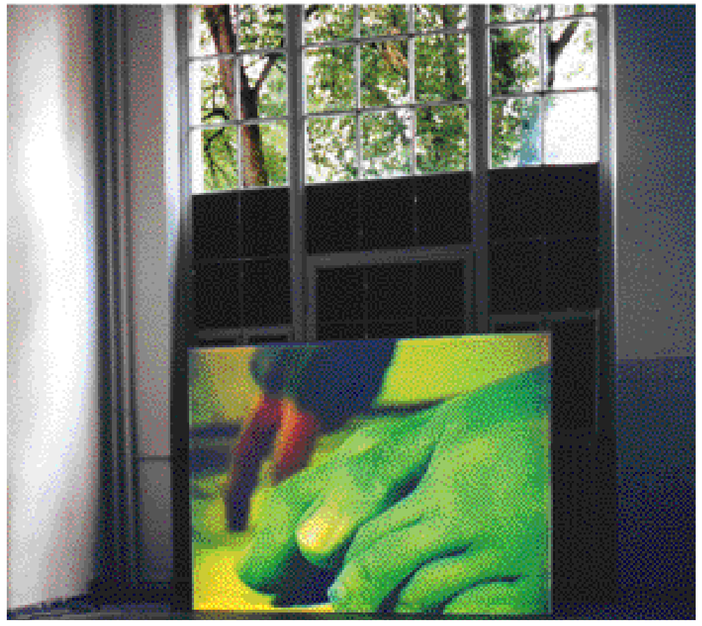
Nella foto/In the picture
Il miscelatore in cristallo della collezione Hansamurano ha ricevuto il premio Comfort & Design alla Mostra Convegno 2004 di Milano
The Hansamurano glass mixer series, winner of the Comfort & Design prize at the 2004 Convegno show in Milan

Chi sei? David Zink Yi. **Che cosa fai?** Sto cercando di vedere le cose in un modo diverso, per acquisire un punto di vista nuovo. **Perché lo fai?** Lo faccio perché cerco continuamente di cambiare e aggiustare il mio punto di vista, nel tentativo di dare forma a questa esperienza. **Quando è cominciata?** Accade di continuo, non credo ci sia stato un inizio preciso. Per esempio, ricordo - avrò avuto quattro anni - che mio padre mi mostrò come si cucina un uovo fritto. Trasformò questo oggetto rotondo, ricoperto da un guscio rigido, in un una cosa piatta, bianca con un occhio giallo. E poi ce la siamo mangiata. L'intero processo mi affascinò. Quindi, ogni giorno cerco di cucinare il mio uovo fritto. Attendo che la padella abbia raggiunto la temperatura perfetta e poi, con molta cura, rompo l'uovo sul bordo, lo verso sulla superficie calda e aspetto il momento in cui raggiunge il punto di cottura esatta - né troppo cotto, né troppo crudo. Allora, con molta attenzione, lo tolgo dalla padella, concentrandomi al massimo per non rompere il tuorlo. È così che "mangiai" le mie prime sculture. Adesso vedo tutto questo come una specie di rappresentazione. In seguito ho imparato a fare delle frittate… **Quando finirà?** Come ho già detto, non credo che ci sia una fine o un inizio. Forse il tutto ha un andamento ciclico. Ma, per quanto mi riguarda, è chiaro che finirà quando morirò.

David Zink Yi, *La Cumbia*, 2000
Per gentile concessione dell'Artista, Hauser & Wirth Zurigo Londra e Galerie Johann König, Berlino

Courtesy The Artist, Hauser & Wirth Zürich London and Galerie Johann König, Berlin





David Zink Yi, *6 x Yta Moremo*, 2003
Installation view Galerie Hauser & Wirth Zürich
Per gentile concessione dell'Artista, Hauser & Wirth Zurigo Londra e Galerie Johann König, Berlino

Courtesy The Artist and Hauser & Wirth Zürich London
Photo: A. Burger

Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni, Ali Subotnick
07 08

El Topo* | cinque domande a five questions to | David Zink Yi

*

El Topo è un progetto appositamente creato per *Domus* e prodotto da Wrong Gallery. Diretto da Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni e Ali Subotnick, Wrong Gallery è uno spazio non profit dedicato alla sopravvivenza della sperimentazione e del gioco a New York City.

Who are you? David Zink Yi. **What do you do?** I´m trying to see things in a different way and learn a new point of view. **Why do you do it?** I do it because I´m constantly trying to change and adjust my point of view in my attempt to give this experience a form. **When did it start?** It happens all the time. I don´t think there was a specific beginning. But I remember, for example, when I was maybe four years old and my father showed me how to make a fried egg. He transformed this hard, round shelled object into a flat white thing with a yellow eye and then we ate it. The whole process fascinated me. So every day I tried to make my own fried egg. I would wait for the pan to acheive the perfect temperature and then I would carefully crack the egg against the pan and slip it onto the hot surface and wait for the exact moment when it was cooked just right, not overcooked, not undercooked. Then I would carefully take the egg out of the pan, all the while concentrating on not breaking the yellow thing. That´s when I ate my first sculpture. Now I see this as a sort of performance in a way. Later I learned to make omelettes. **Where will it end?** As I said, I don´t think there is any end or any beginning. Maybe it´s all cyclical. But for me of course, probably when I die.

David Zink Yi, *6 x Yta Moreno*, **2003**
Installation view Galerie Hauser & Wirth Zürich
Per gentile concessione dell'Artista, Hauser & Wirth Zurigo Londra e Galerie Johann König, Berlino

Courtesy The Artist and Hauser & Wirth Zürich London
Photo: A. Burger

*

El Topo is a project specially made for *Domus* and produced by Wrong Gallery. Directed by Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni and Ali Subotnick, the Wrong Gallery is a non-profit space for the survival of play and experimentation in New York City.

Alias

SEC design HÄBERLI - MARCHAND

IL SISTEMA DI ELEMENTI COMPONIBILI CON STRUTTURA MODULARE PORTANTE, IN PROFILI ESTRUSI DI ALLUMINIO. GRAZIE ALLA VARIETÀ DELLE SUE DIMENSIONI HA UNA COMPONIBILITÀ PRATICAMENTE INFINITA: 4 ALTEZZE (16, 22.5, 35, 54 CM) E 3 PROFONDITÀ (30, 45, 56 CM) SONO DISPONIBILI PER TUTTI I COMPONENTI NEI DIVERSI MATERIALI.

THE SYSTEM OF ASSEMBLING ELEMENTS FEATURES THE BROADEST CHOICE OF DIMENSIONS AND VIRTUALLY INFINITE COMPATIBILITY, THANKS TO ITS MODULAR SUPPORTING STRUCTURE OF EXTRUDED ALUMINIUM PROFILES: 4 HEIGHTS (16, 22.5, 35, 54 CM) AND 3 DEPTHS (30, 45, 56 CM) ARE AVAILABLE FOR ALL COMPONENTS IN A RANGE OF MATERIALS.

WWW.ALIASDESIGN.IT INFO@ALIASDESIGN.IT TEL. +39 035 44 22 511 FAX +39 035 44 22 590